Digitized by Google

67 B

THE

ZWINGLI COLLECTION

FOUNDED BY

SAMUEL MACAULEY JACKSON

AND PRESENTED TO

UNION THEOLOGICAL SEMINARY

1901.

LIBRARY OF THE
UNION
THEOLOGICAL SEMINARY,
NEW YORK.

Digitized by Google

$2.90.

Samuel Macauley Jackson
N.Y. Monday, June 29. 1896.

Zürich

und

die wichtigsten Städte am Rhein

mit Bezug auf alte und neue Werke

der

Architektur, Sculptur und Malerei

charakterisirt

von

WILHELM FÜSSLI.

Zweite Ausgabe.

Erster Band.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Jurany.

1846.

ZÜRICH

und

die oberrheinischen Städte

Basel, Freiburg, Strassburg, Karlsruhe

und

Mannheim.

Von

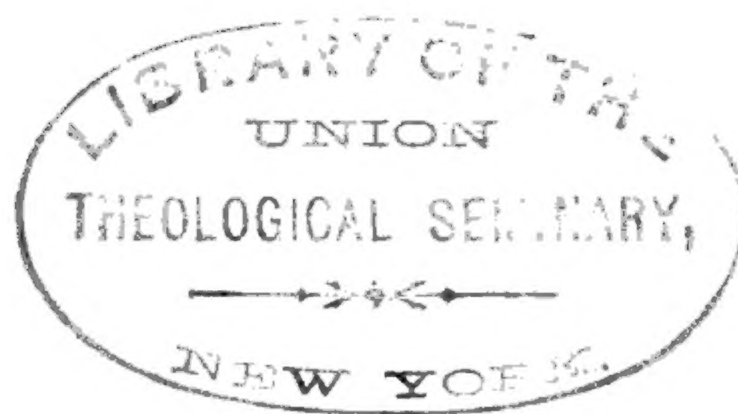
WILHELM FÜSSLI.

Zweite Ausgabe.

Leipzig,

Verlag von Wilhelm Jurany.

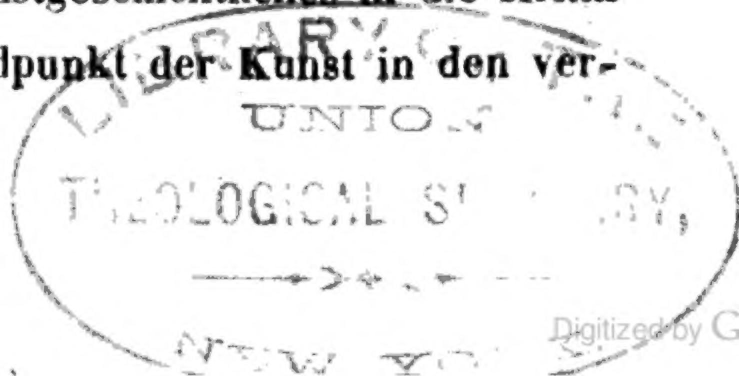
1846.



Vorwort.

Ein scharfsinniger Schriftsteller sprach unlängst den wahren Gedanken aus, dass die abnehmende Zahl deutscher Dichter durch ausgezeichnete Künstler ersetzt werde. Gewiss ist Deutschland jetzt an Meistern, namentlich an Historienmalern *ersten* Ranges so reich, wie vor Dezennien an grossen dichtenden Genie's. Auch wenden die gebildeten Klassen sich überall mehr, als früher, der Kunst zu und finden darin geistige Würze und Erholung.

Bei dieser Richtung scheinen *Kunstschriften Bedürfniss* geworden zu sein. Nur glauben wir, nach rein *theoretischen* Abhandlungen verlange man, da seit Lessing und Winkelmann hierin so viel geschah, weniger, als nach *praktischer* Belehrung. Vorhandene Kunstwerke zu erläutern, den Styl der betreffenden Künstler klar zu machen, Kunstgeschichtliches in die Kritik einzuflechten, den Standpunkt der Kunst in den ver-



schiedenen Ländern auszumitteln, dies liegt gewiss im Sinn unserer Zeit. Nach einem , dieser Richtung entsprechenden Plane, sind denn auch unter andern folgende sehr instruktive Werke angelegt: „Die Kunst in Italien" von *Speth;* „Kunstwerke und Künstler in England und Paris" von *Dr. Waagen*; „Kunstreise durch England und Belgien" von *Passavant.*

Wir hielten die *Kunstgegenstände am Rhein* einer ähnlichen Bearbeitung werth, nahmen aber nicht nur *Skulptur und Malerei*, sondern auch die *Baukunst* mit auf, da man selten auf gleichem Quadratinhalt so viele merkwürdige Baumonumente trifft. Wir erinnern nur an Freiburg, Strassburg, Cöln. Unsers Wissens existirt nichts Vollständiges oder Zusammenhängendes über die Kunst am Rhein, denn Schreibers Handbuch, das ohnehin nur statistische Zwecke erfüllt, berührt unser Gebiet nur ganz beiläufig und oberflächlich.

Zürich und der Oberrhein bildet den ersten, der *Niederrhein* den zweiten Theil unsers Buches, welcher letztere später erscheint. Zürich, welches mit der Rheingegend so nahe zusammenhängt, durfte nach unserer Ansicht in diesem Rahmen nicht fehlen.

Die *Beschreibung* der vorhandenen *Kunstwerke* in Zürich und am Rhein ist ein Hauptzweck dieses Buchs. Dem *geistigen* Ausdruck der Bildhauerarbeiten und Gemälde haben wir überall unsere Aufmerksamkeit

vorzüglich geschenkt, weil eben im geistigen Gehalt eines Kunstwerks seine wahre Grösse liegt; — *neue* Erzeugnisse, wenn ihnen eine klassische Seele inwohnte, behandelten wir *mit Vorliebe*. Zugleich hielten wir es für Pflicht, historische oder mythologische Bilder und Charaktere auch historisch, nicht bloss kritisch, zu erläutern. Ueber die betreffenden Künstler fügten wir einiges Biographische bei, welches wir theils aus persönlichen Mittheilungen, theils aus Füssli, Fiorillo, Nagler schöpften.

Damit aber auch solche Leser, welche die beschriebenen Gegenstände weder sehen, noch gesehen haben, noch sehen werden, sich nicht von dem Buche abwenden, flochten wir, soweit der Raum es zuliess, Kunstgeschichtliches mit ein: so bei Zürich über die alte Baukunst und über die zürcherische und italienische Malerei, (daher der verhältnissmässig starke Umfang des Abschnittes „Zürich"); bei Basel versuchten wir eine allgemeine Uebersicht der Kunst am Oberrhein zu geben und charakterisirten H. Holbein, den jüngern, (der auch auf unserm Titelblatt eine Stelle fand) einlässlicher; in Strassburg folgt eine Skizze über französische Malerei; in Carlsruhe eine gedrängte Uebersicht dortiger Architektur und Malerkunst etc. —

Antiquitäten, wenn sie nicht mindestens kunsthistorisches Interesse darboten, ebenso Münzsammlun-

gen, Naturalienkabinette, Industriearbeiten lagen ausserhalb unserer Aufgabe. Nur *ausnahmsweise* fand Einzelnes aus diesen Zweigen hie und da Aufnahme. — Dagegen schien es uns zur Orientirung für den Fremden zweckmässig, die Physiognomieen der wichtigsten Städte zu skizziren.

Noch Eines: Wir haben uns durch einen ungeheuern Detail von Kunstsachen durcharbeiten müssen. Sollte sich etwa factisch Irrthümliches irgendwo eingeschlichen haben, so werden wir Berichtigungen dankbar entgegennehmen. Druckfehler endlich, in Zahlen, Buchstaben und Interpunkzionen die wir nicht bereits in den Berichtigungen angezeigt, wolle der Leser gefälligst selbst verbessern.

„Eine Vorrede, sagt Jean Paul, soll nichts sein, als ein verlängertes Titelblatt.“ An diese Vorschrift uns haltend, übergeben wir nun dem Publikum unsere Arbeit. Empfiehlt sie sich nicht selbst, so würde auch eine schmeichlerische Fürbitte von uns nichts helfen. Somit Gott befohlen!

Zürich, im Mai 1842.

Der Verfasser.

Register.

DER OBERRHEIN.

BASEL.

FREIBURG.

STRASSBURG.

CARLSRUHE.

MANNHEIM.

HEIDELBERG.

ZÜRICH.

Physiognomisches.

Wir haben uns in der Vorrede über Zweck und Plan unsers Buchs ausgesprochen, treten daher ohne Umschweife in die Behandlung der Materie selbst ein.

Die ehemals freie Reichsstadt Zürich, vom Jahr 1351 an Glied des Schweizerbundes, bildet seit 1815 einen der drei Vororte, denen die Leitung der eidgenössischen Angelegenheiten nach innen und aussen zusteht, wenn die Tagsatzung nicht besammelt ist, welche übrigens jeden Sommer in der jeweiligen Bundesstadt zusammentritt. Der Vorort wechselt je zu zwei Jahren zwischen den Kantonen Zürich, Bern, Luzern; — eine Einrichtung, welche der an centrale, stehende Behörden gewohnte Fremde schwer capiren mag. Zürich war zuletzt im J. 1839 und 40 Vorort, während dieser Zeit metamorphosir tesich seine Regierung zu einer eidgenössischen, ohne die kantonale Herrschaft inzwischen aufzugeben. Mit dem Vorortswechsel tritt sie in ihre bloss kantonale Stellung zurück; 1841 und 42 hat Bern, 1843 und 44 Luzern dieses Direktorium, und dann geht das Nomadenleben wieder von vornen an. Nur die eidg. Kanzlei rekrutirt sich nicht aus dem vorhandenen Vorortspersonal, sondern wird von der Tagsatzung selbst

1

gewählt und bildet eine stehende Beamtung, welche aber mit jedem Wechsel vom alten an den neuen Vorort wandern, auch das ganze eidgenössische Archiv mitschleppen muss.

Nach seiner Kantonsverfassung gehört Zürich nicht wie Uri, Unterwalden und andere zu den rein demokratischen, sondern gleich Bern, Luzern, Aargau u.s.w. zu den repräsentativ-demokratischen Souveränetäten. Ein vom Volk in Wahl-Kreisen ernannter Gr. Rath übt die Gesetzgebung aus, wählt den Regierungsrath, die oberste Vollziehungsbehörde, die Kantonalgerichte u. s. f.. Täuschen wir uns nicht, so wird der Werth der im J. 1831 geschaffenen Verfassung noch bei späten Enkeln Anerkennung finden. — Doch genug zur politischen Orientirung für den Nichtschweizer. *)

Zürich, der Hauptort des Kantons, bietet *als Stadt*, da sie mehr eine planlose Kollekte von Häusern, denn eine regelmässig gebaute Anlage von Quartieren ist, mit ihren zum Theil engen Gassen keinen schönen Anblick dar. Nicht einmal eigenthümlich sieht dieselbe aus, weil die mittelalterlichen Gebäude längst renovirt und modernisirt worden sind. Früher war die Stadt mit Mauern und Wällen umgeben und glich einer Festung. Jm vorigen Dezennium hat sich ein Theil dieser Bollwerke in neue bewohnte Quartiere verwandelt.

„Die *Zahl der Einwohner*, sagt Gerold Meier in seiner Statistik von Zürich, wechselte sehr oft und scheint von den ältern Zeiten her bis jetzt selten viel über 12,000 und gewöhnlich zwischen 10 und 12,000

---

*) *Wer näher in diesen Stoff sich hineinarbeiten will, der nehme Usteri's und Snells schweizerisches Staatsrecht und die Verfassung und Gesetze des K. Zürich zur Hand.*

betragen zu haben.“ Es ergab sich auch kein stärkeres Resultat bei der Zählung v. 1833. Dennoch ist auf den Strassen viel Leben und Bewegung, so dass gewiss jeder Fremde auf eine weit grössere Bevölkerung schliessen würde. Dies kommt daher, dass in Zürich Handel und Fabrikation auf ziemlich ausgedehnte Weise getrieben wird, dass die Bewohner der zunächst liegenden Gemeinden grossentheils ihre Beschäftigung in der Stadt haben und dass die merkantilischen Ortschaften am See mit derselben in täglichem Verkehr stehen. Auch dem *Umfang* nach würde man Zürich, wenn man es z. B. von der Höhe des botanischen Gartens überschaut, grösser schätzen, als es ist, weil wieder die angränzenden Gemeinden zum Theil wenigstens mit ihren Häusern an die Stadt anlehnen und ein Ganzes mit ihr zu bilden scheinen, zumal sie in ihrer äussern Gestalt von der Masse der städtischen Gebäude sich nicht unterscheiden. Sollte, wie zu hoffen, eine Eisenbahn von Basel nach Zürich und weiter geführt werden, so dürfte ein noch viel regeres Leben und Treiben entstehen und die Behauptung, Zürich mache mit seinen jetzigen Umgebungen und mit den Ortschaften an beiden Seeufern in fünfzig Jahren *eine* grosse Stadt aus, nicht ins Reich des Fabelhaften zu verweisen sein.

Was den *Geist* der Zürcher betrifft, so wollen wir unsre Mitbürger hier nicht kritisiren. Andere haben sogenanntes „Pütschen“ *) und ungeselliges abgeschlossenes Wesen gegen Fremde ihnen als Charakterzug vorgeworfen; — einem Theil derselben gewiss mit Recht. Trotz dem und obgleich jene beiden Seiten nicht neu sind, — denn schon der Waldmann'sche

*) *Ein stossweises, unüberlegtes Handeln.*

Auflauf war ein Hauptputsch und schon Pfr. Lavater klagte, wie seine Mitbürger sich über seinen häufigen Umgang mit Fremden aufhalten, — genoss Zürich im Ausland seit langer Zeit und mit wenigen Unterbrechungen eines grossen Ansehns, das es hauptsächlich dem, seit den Minnesängern (Rüdiger Manesse u. a.) nie ganz erstorbenen litterarischen Betriebe und einzelnen Lichtperioden in seiner Laufbahn verdankt. Dreimal stand es nach unserer Ansicht namentlich in *geistiger* Beziehung wirklich gross da: am grössten zur Zeit der Reformation, als es mit Wittenberg (Luther) und Genf (Calvin) hellglänzend in das damalige Dunkel der Welt hineinleuchtete; wiederum gross in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, als ihm Männer wie Bodmer, Breitinger, Hottinger, Gessner, Füssli, Lavater u. s. w. den Namen des schweizerischen Athens erwarben; gross endlich im vorigen Dezennium bald nach der politischen Regeneration des Kantons, als die unvollkommenen Lehranstalten durchgreifend von oben bis unten reformirt, eine Hochschule gegründet und Gelehrte von europäischem Rufe wie durch Zauberschlag gewonnen wurden, um in dem neuen Tempel der Wissenschaft als Priester zu wirken.

Das *öffentlich-sociale Leben* hat seit ungefähr zwanzig Jahren die frühere übertriebene Nüchternheit mehr und mehr abgelegt. Concerte, Bälle, Theater (letzteres unter der Direktion der Mad. Birch-Pfeiffer, übrigens erst seit 1832 gegründet) gehören zu den gewöhnlichen Winterfreuden. Im Sommer der schönen zahlreich besuchten Erholungsorte eine Masse: Seefeld, Platanengütchen, Sonnenberg, Weid, Bürgli, Höckler, Uetliberg.

Die Lage Zürichs ist unstreitig eine der schönsten

und freundlichsten, die man weit und breit finden kann. Von mehreren Punkten mitten in der Stadt übersieht man den grössten Teil des Zürchersees, dessen fruchtbare, üppige Ufer in mannigfaltigen Formen aus dem klaren Spiegel hervortreten und höchst malerische Parthieen darbieten. Im Hintergrund des grossen Gemäldes ragen die prachtvollen, vom ewigen Schnee bedeckten Gebirge empor, deren Spitzen bei heller Abendbeleuchtung in herrlicher Vergoldung glänzen und über die ganze weite Natur eine magische Wirkung verbreiten. Kein Wunder daher, dass diese Gegend die Fremden überrascht und dass seit Benvenuto Cellini, der vor ungefähr dreihundert Jahren in freudiges Erstaunen über diese „wundernswürdige Stadt“ ausbricht *), mancher in Schrift und Wort seinem Lob beigestimmt hat, wie denn auch Klopstock in einer seiner glühenden Oden den Zürchersee besang. Die beschriebene Aussicht geniesst man auf der sogenannten hohen Promenade, auf dem botanischen Garten, auf der Münsterbrücke und auf der sogenannten Bauschanze bei'm Stadthaus. Zu den öffentlichen Spaziergängen, welche besucht zu werden verdienen, gehört auch noch „der Platz“, von der Limmath und Sihl zugleich bespült, wo Natur und Kunst einen zwar nicht grossen, aber heimlichen Garten mit vereinigten Kräften geschaffen haben, der überdies die Aussicht in das freundliche Limmatthal gewährt. Im Platz Gessners Denkmal (s. unten). —

Wer den Zürich-See ganz geniessen will, der mache mit dem Dampfschiff die Partie nach Rapperschweil und zurück, wozu er täglich Gelegenheit hat.

*) *Siehe sein Leben von Göthe.*

Für den Deutschen muss diese Eahrt von doppeltem Interesse sein, denn er streift an der Insel Uffnau, der Grabstätte des edlen Ulrich von Hutten, vorbei. Sehr schön hat der Dichter Herwegh Uffnau mit St. Helena verglichen. *)

Wünscht der Leser Zürich oder die Zürcher noch näher kennen zu lernen, so verweisen wir ihn auf zwei Schriften: Gemälde der Schweiz, Kanton Zürich, v. Gerold Meyer von Knonau, St. Gallen und Bern 1834; und Zürich im Jahr 1837; jenes eine sorgfältige statistische Arbeit, dieses eine Charakterschilderung der Zürcher von einem Deutschen, der mehrere Jahre in Zürich lebte. Für Alterthumsforschung ist speciell zu empfehlen: das alte Zürich oder Wanderung durch dasselbe im Jahr 1504 von Sal. Vögeli, Zürich 1829; — Bluntschli's Chronik, mit den neuern Fortsetzungen finden wir zu diesem Zwecke auch sehr brauchbar.

Die Kunst in Zürich.

Die Geschichte lehrt uns, dass bei den antiken Völkern immer die *Baukunst* früher als *Skulptur* und *Malerei* Wurzel fasste, indessen mit den beiden letztern, sobald sie selbst zu einer gewissen Vervollkommnung gediehen war, sich aufs innigste verband. In der guten hellenischen Zeit waren die schönsten Wunderwerke der Architektur schon in ihrer Anlage auf

*) *Siehe Gedichte eines Lebendigen, Zürich und Winterthur im literarischen Comptoir 1842, Dritte Auflage.*

die Mitwirkung dieser beiden Kunstgefährtinnen berechnet; den vollendeten Bau zierten die Bildhauer mit herrlichen Götterbildern von Marmor oder Elfenbein, und die Maler füllten die Wände mit Darstellungen aus der Mythologie oder mit allegorischen und historischen Compositionen aus.

Eine ähnliche Verbindung der Künste in Byzanz, so weit sich wenigstens aus den Ueberlieferungen schliessen lässt, abgerechnet die vorübergehenden Perioden der Bilderstürmerei; dieselbe Erscheinung vom 12—16 Jahrhundert in Deutschland, wo jene gigantischen Dome entstanden und mit Bildwerken und Glasmalereien geschmückt wurden; dieselbe Erscheinung in Italien, besonders im Mittelalter, namentlich zur Zeit Michelangelos, der selbst alle drei Künste in sich vereinigte, d. h. Baukunst, Skulptur und Malerei praktisch übte; dieselbe Erscheinung endlich in unsern Tagen zu München, wo in den prachtvollen neuen Bauwerken der Glyptothek, Pinakothek, königlichen Residenz u. s. w. die drei verbundenen Künste in klassischem Geiste zusammenwirken.

Auch in unserm Zürich war einst diese Vereinigung zu treffen. In mehreren alten Kirchen sehen wir jetzt noch Steinbilder, freilich roh und unerfreulich; gemalte Scheiben und Wandbilder aber *waren* vorhanden, das weiss man bestimmt. Seit dem Schluss des Mittelalters hatte sich indess hier, wie übrigens periodisch selbst an grösseren Kunststätten diese Vereinigung der Künste ganz aufgelöst; Bildhauer- und Malerkunst wurden, vorzüglich seit sie nicht mehr ausschliesslich im Dienst der Kirche arbeiteten, isolirt fortgetrieben. Vom 16. Jahrh. an schwang sich dann namentlich die Malerei in Italien dergestallt empor und konnte sich bei den

geringern Geldmitteln, welche sie erforderte, so nach allen Seiten hin ausdehnen, dass sie von da an eine durchaus selbstständige Stellung einnahm, und die Baukunst überflügelte. Die Art, wie die Malerei von Raphael und anderen gehoben wurde, weckte das Interesse der gebildeten Welt im höchsten Grade und der Ruhm der Maler erscholl in alle Länder und geht heute noch von Mund zu Munde, während nur ein geringer Theil des Publikums für Bauwerke sich so lebhaft interessirt. Raphael ist und bleibt der berühmtere Künstler, als die sehr verdienstvollen gleichzeitigen italiänischen Architekten; der Name Cornelius ist unbezweifelt gefeierter, als der seiner Zeitgenossen Schinkel, Klenze nnd anderer ausgezeichneten Meister der Baukunst. Mehr als die letztere spricht die Malerei zu den Sinnen und dem Gemüth des Menschen, und sie erfordert wahrlich nicht nur ebensoviel, sondern zu völlig klassischen Leistungen noch mehr Genie des Komponisten, als jene; sie darf daher billig in gleichen Rang mit ihr gestellt werden. — Die Skulptur der antiken Völker ist in unsern Augen ebenso bewundernswerth, als ihre Baukunst; und im jetzigen Jahrhundert haben Thorwaldsen, Schwanthaler und Andere sie wieder in solcher geistigen Tiefe erfasst, dass sie so gut, wie die beiden andern Künste, ihre alten und neuen unsterblichen Erzeugnisse aufzuweisen im Stande ist. — Somit gebührt eigentlich keiner der drei artistischen Schwestern, so wenig als einer der drei Grazien, *absolut* der Vorrang vor der andern. Unserer Individualität nach fühlen wir uns am meisten zu der Mahlerei hingezogen, und es fehlte uns nicht an Gründen, sie in diesem Kunstberichte überall voranzustellen. Allein der historischen Consequenz wegen,

und da wir auf unsrer Reise Monumente der Baukunst treffen, die durch ihre Grossartigkeit allerdings die kühnsten Erwartungen vollständig befriedigen, so werden die Referate über jede einzelne Stadt mit der *Architektur* beginnen.

So bei Zürich. Doch müssen wir vorher einen *allgemeinen* Blick auf die Geschichte der Baukunst, namentlich auf den Charakter, den sie im Mittelalter in Deutschland angenommen, werfen; diess sollte, denken wir, das Verständniss sowohl der alten Kirchen in Zürich, als der prächtigen Dome am Rhein, welche wir im Verfolge kennen lernen, erleichtern.

Schon bei den Alten hängt die Baukunst, wie die Skulptur, Malerei und Musik auf's Innigste mit dem betreffenden *Volkscharakter* zusammen und gestaltet sich je nach dem letztern auf ihre eigenthümliche Weise. In der Regel standen die drei bildenden Künste im Dienste der Religion, und daher sind es auch hauptsächlich Tempel, an denen dieselben zeitweise so Bewundernswerthes leisteten. Schon aus *Indien* (auf Salsette und bei Ellora) sind charakteristische, riesenhafte Tempel unter, wie über der Erde in Felsen gehauen, bekannt; die härtesten Granitgebirge wurden in Tempelgrotten verwandelt. Die Bauten der *Babylonier* hat man für Wunderwerke der Welt gehalten. „Merkwürdig ist hier, sagt Schlegel, das erste Beispiel einer regelmässigen Stadt. Babylon bildete ein regelmässiges Viereck; von aussen glich die Stadt einem grossen viereckigen Bollwerk. Ueber die hohen Mauern erhoben sich der Pallast der Semiramis mit den hängenden Gärten.“ *) Auch die *Phönizier* wer-

*) *Die letztern müssen auf irgend gewölbartigen Con-*

den als ein Volk von artistischer Kultur und ihre Städte Sidon und Tyrus als die damaligen Höhepunkte dortiger Kunst geschildert. Indessen ist von gelehrter Seite wohl mit Recht bemerkt worden, dass nichts übrig geblieben sei, woraus man ihre Vorzüglichkeit kennen lernen könnte. Das einzige Zeugniss ihrer Architektur enthalten die ebräischen Geschichten des alten Testaments, wo der Tempel Salomons beschrieben wird, der von einem *phönizischen* Meister um das Jahr 1000 vor Christus gebaut wurde.*)

Mit den Indiern messen sich in der Baukunst die *Aegypter*, welche auf ihre, entweder aus Sandsteinen oder Granit erbauten Tempel möglichste Pracht und Kunst verwendeten; vor dem Eingang waren in doppelter Reihe eine Zahl von Sphinxen in kolossaler Form und mächtige Obelisken aufgestellt, und an den letztern, wie an den Mauern des geweihten Gebäudes selbst Hieroglyphen angebracht. Die ägyptischen Bauwerke zeichneten sich dann besonders auch durch die höchste Dauerhaftigkeit aus. Sie hatten keine schiefen Dächer, sondern die Bedeckung bestand aus sehr grossen und dicken horizontalliegenden Steinplatten. Treffliche Bemerkungen über die Architektur dieses Volkes macht

---

struktionen, die freilich damals noch sehr unausgebildet mögen gewesen sein, geruht haben.

*) *In den Kunstkammern zu Berlin und Dresden finden sich Modelle jenes Tempels aus Holz, in dem Werk von Hirt über die Baukunst der Alten eine Abbildung nach der a. test. Darstellung zusammengestellt. Siehe A. W. Schlegels Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste.*

der vorhin citirte Schriftsteller. Er erinnert, wie schon Herodot, dem man glauben dürfe, anführe, dass die Aegypter ihre Künste von keinem andern Volk gelernt, in der Baukunst sowohl, als in der Bildnerei alles erfunden hätten; wie ihre grossen Bauwerke schon von den Griechen fünfhundert Jahre vor Christus bewundert, und in neuerer Zeit uns dieses Land durch den ewig denkwürdigen Feldzug Napoleons wieder aufgeschlossen worden sei, in dessen Kriegsgefolge, wie in dem Alexanders des Grossen, Künstler und Gelehrte gewesen, und ein Prachtwerk zu Stande gebracht haben, das zu den schönsten Siegesdenkmalen jenes Feldherrn gehöre. Dann bemerkt er aber weiter: „Die Aegypter waren ein Volk unter Priesterherrschaft und von Priestern gebildet. Die sacerdotale Kultur der alten Welt war und blieb Ueberlieferung; die Völker in Masse haben die Priester verstanden zu erziehen, die Selbstständigkeit der Individuen und den freien Geist der Einzelnen haben sie nicht entwickelt und *so geschah es*, *dass ihre Kultur stationair wurde*, *sich in sich selbst versteinerte.* Der allgemeine Weltgeist aber ist progressiv, fortschreitend; die Griechen nahmen die Bildung der Aegypter auf, und während diese zurückging, wurde sie von jenen überholt.“ —

Obwohl also die Aegypter den *Griechen* als Vorbild dienten, entwickelte sich bei den letztern die Baukunst (wie auch die Skulptur) doch auf eine durchaus eigenthümliche, nationale Weise. Es tritt uns in den merkwürdigsten, wie geringern Monumenten keine Nachahmung des ägyptischen Styls entgegen. Zwischen der Akropolis (der Burg) zu Athen, und den berühmtesten ägyptischen Bauwerken wird Niemand eine Aehnlichkeit demonstriren. Die Erfindung des Giebels und

des schrägen Dachs ist die Frucht griechischen Nachdenkens. Gerade diese charakteristische Verschiedenheit der Bauarten verschiedener Völker ist für denjenigen, der an der Weltgeschichte nicht gedankenlos vorübergeht, sehr instruktiv. Mit Recht sagt eine Kunstautorität: „Die Geschichte des menschlichen Geshlechts besteht weder allein in todten Namensverzeichnissen, noch in der Erzählung immer wiederkehrender Kriege und aller der Leiden und Verbrechen, welche Raubsucht und Ehrgeiz dem menschlichen Geschlecht bereitet haben, sondern vielmehr in dem stillern Gemälde der Sitten, der Religion, der bürgerlichen Verfassung, des Handels und der Künste und Wissenschaften. Einen *wesentlichen* Theil dieses Gemäldes bildet die *Geschichte der Baukunst*, deren Werke für denjenigen, welcher sie gehörig betrachtet, die lebendigsten, ja aus manchen Perioden die einzig übrig gebliebenen Urkunden früherer Zeiten sind, indem sie uns die lebhafteste und belehrendste Vorstellung der Eigenthümlichkeit, der Kenntnisse und Macht ihrer Urheber geben. Die Vergleichung des Minerventempels zu Athen mit den kleinlichen und geschmacklosen japanischen oder chinesischen Götzentempeln wird das Verhältniss der alten Griechen zu den Japanern und Chinesen lebhafter und unwidersprechlicher darstellen, als die weitläufigste Abhandlung.“

Die alten Griechen waren die ersten, welche das Kolossale mit dem *Schönen* in ihrer Architektur zu vereinigen wussten. Sie basirten dieselbe auf Naturgesetze und auf ästhetische Regeln, und mit ihrer Genialität, mit ihrem natürlichen und durchgebildeten Kunstsinn, ihrem angebornen Gefühl für edle, reine, erhabene Formen erichteten sie Denkmale, zu denen man noch heute

mit Bewunderung den Blick emporwendet, obgleich „die Barbarei so vieler Jahrhunderte an deren Zerstörung sich mit ungleichem Glücke versucht hat." Namentlich das Perikleische Zeitalter war für die Baukunst (wie auch für die Skulptur) die Periode der höchsten Blüthe; die damaligen Werke sind denen der spätern vorzuziehen; die griechische Architektur ist auch in unsern Tagen wieder von den ersten deutschen Architekten des tiefsten Studiums werth erachtet worden. Die Griechen, deren Gebäude bei grösster Dauerhaftigkeit, wie gesagt, durch überaus schöne Verhältnisse, durch Harmonie und Grazie excelliren, hat noch kein früheres oder späteres Volk hierin übertroffen. Moller,*) indem er eine Vergleichung zwischen der altdeutschen und griechishen Baukunst anstellt, sagt: „wie bei der letzten Religion und Phantasie einen vorzüglichen Antheil haben, so erscheint die griechische Baukunst als die Frucht des klaren Verstandes und eines richtigen Schönheitssinns. Sie beschränkt sich strenge auf das Nothwendige, dem sie die schönsten Formen zu geben sucht *und desswegen wird diese Kunst nie aufhören, anwendbar zu sein.*"

In *Unteritalien* wirkte durch Kolonien griechischer Einfluss auf die Bauten, und die Tempel zu Pästum in Grossgriechenland (jetzt Königreich Neapel) werden zu den vorzüglichern Werken griechischer Architektur gezählt.

Die *Hetrurier* in Mittelitalien (heutiges Toskana) sind ebenfalls wegen ihrer Baukunst (auch als Vasen-

---

*) *Beiträge zur Kenntniss der deutschen Baukunst des Mittelalters, Darmstadt* 1821.

bildner) berühmt und Moller sagt von ihnen, dass sie dieselbe mit dem grösten Erfolge geübt und es nicht nur, wie die Aegypter und Griechen verstanden haben, mit grossen Werkstücken ohne Mörtel zu bauen, sondern auch die dauerhaftesten *Gewölbe* aufzuführen, was den Griechen abgieng.*)

Die alten *Römer* endlich adoptirten hetrurische und griechische Baukunst und bildeten dieselbe auf eine grossartige luxuriöse Weise aus, nachdem sie im Orient die Prachtbauten der Nachfolger *Alexanders des Grossen* kennen gelernt hatten. Aber so bewundernswerth ihre originellen, so zu sagen einzigen Amphitheater, Brücken, Wasserleitungen, Strassen und Bäder sind, so wird dagegen ihren, den Griechen nachgebildeten Tempeln, die Einfachheit der griechischen Formen, die Reinheit des griechischen Styls von den Fachgelehrten nicht zugestanden. Dass sie in der Skulptur hinter den Griechen zurückblieben und überhaupt, als ein kriegsgewohntes Volk selbst keine grossen Künstler erzeugten, ist bekannt. Sie setzten häufig bei ihren Bauten auf Luxus und Kolossalität einen zu hohen Werth und zogen damit in der Folge gerade den Ruin der wahren Kunst nach sich. Hier nur *ein* Beispiel rasender Bau- und Prunksucht: Markus Skaurus errichtete ein Theater, das Plinius also beschreibt: „Die Scene war drei Stockwerke hoch und hatte 360 Säulen; der untere Theil der Scene war von Marmor, der mittlere von Glas, der obere von vergoldetem Tafelwerk, die untern Säulen, 42 Fuss hoch, dazwischen dreitausend Standbilder von Erz aufge-

*) *Siehe über Gewölbe im Allgemeinen unten die Beschreibung des Innern im Münster zu Freiburg.*

stellt; der innere Raum fasste 80,000 Menschen“ u.s.w. Mit welchem enormen Aufwand nach dem Brand in Rom Nero (†. 821 nach Erb. der Stadt oder im ersten Jahrhundert nach Christi Geburt) seinen neuen Pallast erbauen liess, ist bekannt. Einer der einsichtigsten Beschützer der Architektur unter den Kaisern war noch Hadrian (†. im J. d. St. 894; n. Ch. G. 138) auf dem freilich der Vorwurf lastet, er habe selbst in die Baukunst hinein gepfuscht. Unter Diokletian, dem letzten Kaiser vor Erhebung des Christenthums zur Staatsreligion (er herrschte gegen Ende des dritten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung) gerieth sie stark in Verfall und noch mehr unter Constantin dem Grossen, der in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts regierte. Mit dieser Periode schliesst sich die Geschichte *der klassischen Architektur* ab.

Als Constantin d. Gr. zur christlichen Religion übertrat, die heidnischen Tempel geschlossen und die Götterbilder, jene herrlichen Produkte der Skulptur zerschlagen wurden, schien für immer der Genius der Kunst aus Rom entflohen zu sein. *) Die Verlegung der Residenz von dort nach Byzanz (dem heutigen Constantinopel) durch Constantin musste natürlich auf die römische Baukunst sehr schädlich influenziren. Ihre grösste Wirksamkeit scheint in jener Zeit noch darin bestanden zu haben, dass sie die Basiliken,

---

*) *Später, da vollends „die Barbaren des Nordens Rom erstürmten, sanken die Kunstwerke verachtet in den Staub; aber die schützende Erde nahm sie in ihren Schoos auf, aus dem sie erst nach tausendjährigem Schlummer wieder an das Licht gezogen wurden.“ (Schlegel).*

öffentliche, weltliche Gebäude in Kirchen verwandelten; nachher führten die Römer ihre neuen christlichen Kirchen meistens im Basiliken-Style aus. Aber auch in Byzanz liess sich der geniale schöpferische Geist nicht hervorzaubern, obgleich man annehmen darf, dass viele Künstler von Rom mit hinüberwanderten und dass nichts gespart wurde, um der neuen Kaisersstadt durch würdige Gebäude Glanz und Ansehen zu geben. Alles menschliche Wissen und Können hatte von je Zeiten her die Perioden seiner höchsten Blüthe und des Verfalls, und aus der einmal in Asche liegenden antiken Architektur konnte unmöglich sofort ein neuer Phönix der Kunst emporsteigen. Es erbte sich die gesunkene römische Bauart gleich einer alten Krankheit, wie Göthe es von den Gesetzen und Rechten sagt, von Geschlecht zu Geschlechte fort.

Erst später bildete sich ein eigenthümlicher byzantinischer Styl aus. Er erhält, wie man gewöhnlich annimmt, einen bestimmten Charakter mit dem *sechsten* Seculum, besteht, wie wir weiter sehen werden, durch mehrere Jahrhunderte und wird für Deutschland, das uns zunächst interessirt, massgebend. Eines der berühmtesten byzantinischen Gebäude des sechsten Jahrhunderts ist die *Sophienkirche*, welche Kaiser Justinian, der sich um die Rechtswissenschaft so sehr verdient gemacht hat, zu Byzanz erbauen liess und welche Schlegel für das älteste Denkmal dortiger christlicher Baukunst erklärt. Nun ist sie eine Moschee. Nach ihrem Umfang zu schliessen, war sie jedenfalls ein Hauptwerk. Boissere giebt unter andern den Durchmesser ihrer Kuppeln auf 108

Fuss an. Ausser der Sophienkirche baute Justinian noch manche andere, welche aber unsers Wissens zu keiner besondern Berühmtheit gelangten.

Die byzantinische Bauart charakterisirt sich in ihren bessern Kirchen durch eine ernste äussere Gestalt, durch starke Mauern, kurze, dicke Säulen und besonders durch halbkreisförmige Bogen in Thüren und Fenstern, wesshalb sie auch der Rundbogenstyl genannt wird. Die Bilderwerke, deren sie sich zur Verzierung der Gebäudetheile bedient, sind in der Regel sehr roh und unbeholfen gearbeitet, und stellen theils Menschen, theils Thiere, theils hieroglyphishe Gebilde dar. Dieser Baustyl, der auch in Deutschland und vorzüglich am Rhein kultivirt wurde, erhielt sich bis in's *zwölfte* Jahrhundert. Dabei versteht es sich, dass in der langen Zeit seiner Existenz nicht alle Gebäude durchaus denselben Schnitt haben, und dass die Formen der frühern Zeit im Durchschnitt schwerfälliger, gedrückter erscheinen, als die der spätern. Gegen Ende des zwölften und am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts verdrängte dann der *alt-* oder *reindeutsche Styl* nach und nach den byzantinischen. Diese neue Bauart charakterisirt sich da, wo sie bereits ausgebildet erscheint und nicht erst im Werden begriffen ist, durch einen aus der Tiefe des deutschen Wesens selbstständig hervorgegangenen schöpferischen Geist, der alle Baugestalten und Verhältnisse in schönste Harmonie bringt und von der Beherrschung der kolossalsten Massen bis in die einzelnsten Ornamente denselben einheitlichen Plan befolgt; sie charakterisirt sich ferner durch schönere Formen, freiere Bewegung, reichlichere Austattung der Gebäude. Hohe Giebel,

Dächer, schlanke Thürme, Spitzbogen in Thüren und Fenstern, kühne Gewölbe, in die Höhe strebende Pfeiler, die statt der frühern blossen Wandstreifen an den äusseren Mauern emporragen, architektonische Ausschmückung an den innern Flächen wie an Thüren und Fenstern, — alles diess herrscht in der reindeutschen Bauart vor. Nur war auch sie nicht das Werk des Augenblicks. Nicht selten finden wir in Kirchen den byzantinischen mit dem neuen Baustyl vermengt. „Indess dauerte, sagt Moller, die ungleichartige Verbindung der ältern südlichen mit der neuern in ihren Grundformen dem Klima mehr entsprechenden Bauart nur kurze Zeit. Der gesunde Sinn der deutschen Meister erkannte bald, dass so ungleichartige Theile nicht ohne die Störung aller Verhältnisse gebraucht werden konnten, auch mochte der Wunsch, etwas Eigenthümliches an die Stelle des Alten zu setzen, mitwirken. Im Jahr 1235, wo die Kirche des deutschen Ordens zu Marburg angefangen wurde, zeigt sich die Veränderung dieser Bauart vollkommen *beendigt.*"

„Nachdem sich auf diese Weise eine solche recht durchdachte, in ihren Hauptformen dem Klima und den Materialien, in ihren Theilen den Hauptformen angemessene eigenthümliche Bauart gebildet hatte, so sehen wir dieselbe schnell in bewundernswerthen Werken zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet. Schon im Jahr 1248 wurde der Dombau zu Cöln nach seinem jetzigen Plane und im Jahr 1276 der Bau des Portals am Münster von Strassburg unter Erwin von Steinbach begonnen, zwei Werke, obgleich nicht vollendet, doch durch die Kühnheit der Gedanken die Bewunderung aller Zeiten. Fast zu gleicher Zeit wurde diese neue

Bauart in allen Ländern von Europa herrschend *) und wir finden ihren Einfluss bei allen Kirchen, welche in diesem und dem folgenden Jahrhundert erbaut wurden."

„Die Blüthe dieser Bauart dauert von der Mitte des dreizehnten bis gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts. Der Wunsch, etwas Neueres und noch Schöneres zu schaffen, veranlasste, wie früher den Verfall der alten römischen und später im siebzehnten Jahrhundert der italiänischen Baukunst auch hier den Verfall der deutschen Kirchenbaukunst. Indem diese Bauart ihre Blüthenzeit überlebt hatte, so wurde sie um so leichter im 16. Jahrhundert durch die neuere italiänische verdrängt."

In kurzen Zügen hat hier unser Autor die Entstehung, den Glanzpunkt, das Sinken und das Ende der altdeutschen Architektur gezeichnet und wir wünschen, dass der Leser namentlich diese Erläuterung, wie auch das über den byzantinischen Styl Gesagte fest halten möge, da wir auf unserer Kunstwanderung vielen byzantinischen und altdeutschen Monumenten begegnen werden.

Verschiedener Baustyle (des maurischen, italiänischen, alt- und neufranzösischen u. s. w.) gedenken wir hier absichtlich nicht, da es keineswegs in unserm

---

*) *Paul Jovio bestätigt diese Angabe, indem wir in seinem Leben berühmter Männer lesen, dass z. B. Italien im zwölften und dreizehnten Jahrhundert seine besten bildenden Künstler aus Deutschland erhielt, wie dann auch der Italiäner Vasari diese Architektur „deutsche Baukunst" nennt.*

Plane liegt, einen Abriss der gesammten Geschichte der Baukunst zu geben, vielmehr nur so viel Historisches aufzunehmen, als zum Verständniss der Specialbauten, die wir zu prüfen haben, für den Laien unumgänglich nöthig schien.

Am Schlusse unserer baugeschichtlichen Bemerkungen machen wir noch darauf aufmerksam, dass der Ausdruck „gothische Bauart," mit welchem gewöhnlich die Gebäude des Spitzbogenstyls und vom grösseren Publikum auch die byzantinischen belegt wurden und noch werden, als unpassend erscheint; darüber gehen jetzt die Fachgelehrten so ziemlich einig. Man hielt in frühern Zeiten die Gothen für die Erfinder des Spitzbogenstyls; das Factum als richtig vorausgesetzt, könnte man gegen obige Benennung nichts einwenden; nur wäre diese Architektur in ihrer *Ausbildung* dann wohl als die „gothisch-deutsche" zu qualifiziren, wie die Gebäude des Rundbogenstyls aus dem eilften und zwölften Jahrhundert auch oft byzantinisch-deutsche heissen. Nun scheint es aber durch genaue Nachforschungen erwiesen, dass die Gothen auf keine Weise die Erfinder irgend einer Baukunst waren. Jene irrthümliche Benennung mag daher kommen, dass König Theodorich, der Gründer des ostgothischen Reichs in Italien, welcher dasselbe vom Jahr 493 bis 525 beherrschte, manche Monumente in Rom, Ravenna u. s. w. aufführen liess und dass die Kirchenschriftsteller, die unter ihm gebauten Kirchen „ecclesias Gothicas" tituliren.*) Diese Gebäude

*) *S.: D J. Ch. W. Augusti, Handbuch der christlichen Archäologie. 3 Bde.; Leipzig* 1836.

wurden aber im byzantinischen Styl gebaut, wie überhaupt damals fast alles, was Kunst 'und Wissenschaft bieten konnte, bei den Byzantinern gesucht werden musste. Da ferner im sechsten und siebenten Jahrhundert in mehreren Ländern, namentlich auch in Deutschland viele Kirchen im byzantinischen Gesmack errichtet und die Bekanntschaft damit durch die Gothen gemacht wurde, so erklärt sich jener Ausdruck, der dann nach der bekannten Macht der Gewohnheit fast unaustilgbar geworden, um so leichter. Zu der *Erfindung* irgend einer bedeutenden Kunst waren die Gothen schon ihrem kriegerischen Charakter und Bildungsgrade nach kaum geeignet. Dass sie aber sogar auf den spätern Spitzbogenstyl influenzirt hätten, ist vollends unglaublich. Diess die Ansichten verschiedener Fachautoritäten.

Nun zurück zur Kunst in Zürich.

I. WERKE DER ARCHITEKTUR.

Keines der *frühesten* Baudenkmale dieser Stadt hat sich auf unsre Zeit erhalten: von den ursprünglichen, dem Gottesdienst geweihten Gebäuden (Kapellen), die an der Stelle jetziger Kirchen gestanden haben, und von allem, was sonst in grauer Vorzeit mag errichtet worden sein, nicht einmal eine Spur mehr. Die noch existirenden wichtigern Monumente (Kirchen) stammen entweder aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, wie Frau- und Grossmünster oder aus dem 13ten, wie

die Predigerkirche, oder aus dem 15ten, wie die Wasserkirche, wobei übrigens nicht zu übersehen, dass sie alle im Laufe der Zeiten Veränderungen erlitten haben. Aus dem sechszehnten Jahrhundert sind uns keine damals *neu* aufgeführten und noch vorhandenen Gebäude von wahrhaft künstlerischer Bedeutung, wohl aber Verstümmelungen von alten bekannt, auf die wir kommen werden; im 17ten erhob sich das jetzige Rathhaus aus dem Schutt eines ältern, im 18ten das Helmhaus, das Waisenhaus, die Meise u. s. f.; im 19ten die Post, die Kantonsschule, der Spital und anderes. Dies mit wenig Worten der Gang der Baukunst in Zürich. Bei der Einzelbeschreibung Näheres.

1. Das *Gross-Münster*, das wichtigste alte Monument, liegt auf einer Anhöhe in der Mitte der Stadt. In den frühesten Zeiten des Christenthums, wo man die religiösen Versammlungen heimlich zu halten pflegte, um sich den Verfolgungen weniger auszusetzen, mussten die Christen dazu abgelegene Orte, jüdische Synagogen, Privatwohnungen, selbst Katakomben und Steinbrüche wählen; erst später erhielten sie Kirchen und offenbar liebte man je länger je mehr, dieselben auf erhabene Plätze zu stellen. Wir finden in der ganzen Christenheit eine ausserordentliche Menge von Kirchen, Klöstern und Kapellen auf Hügeln errichtet. Schon früher stand an der Stelle des Gross-Münsters eine wahrscheinlich sehr alte Kirche *). Der

---

*) *Vögeli (altes Zürich) legt seinem Führer durch die Stadt hierüber Folgendes in den Mund: „wann und von wem hier zuerst eine Kirche sammt einem Stift sei aufgerichtet worden, davon hat man keine sichere Kunde.*

jetzige Bau wurde sehr wahrscheinlich unter Kaiser Otto dem Grossen um das Jahr 966 angefangen und mit grosser Eile betrieben. Derselbe ist im byzantinischen Styl und zwar in der Specialform der sogenannten *Basiliken* ausgeführt. Ursprünglich dienten die Basiliken in Rom, wie wir oben beiläufig bemerkten, für bürgerliche Zwecke, besonders für politische Versammlungen, für Ausübung der Rechtspflege u. dgl. Sie formirten ein länglichtes Viereck und waren in der Regel sehr reich ausgestattet. Zu den berühmtesten Basiliken zählt man die von Sempronius Gracchus, von Julius Cäsar und von Alexander Severus. Erst von dem Zeitpunkte an bedeutet Basilika eine Kirche, als Constantin und andere christliche Kaiser solche Gebäude ihren Glaubensgenossen zur Ausübung des Gottesdienstes überliessen. Nachher wurde aber im Wesentlichen ihre Form auch für *neue* christliche Kirchen oft beibehalten, jedoch die *Kreuzform* des Grundrisses daran ausgebildet, so dass sie in der Regel die Gestalt eines lateinischen Kreuzes mit ungleichen Armen (†) annehmen (das griechische Kreuz hat vier gleiche Arme +). Derjenige Theil, den man den Querbau nennt, welcher Schiff und Chor scheidet, formirte die Seitenarme. Diese Grundform wurde nicht nur bei den byzantinischen, sondern auch bei den meisten altdeutschen Kirchen beibehalten und deutet symbolisch auf das christliche Religionsemblem. In unserm Grossmünster prägt sich nun freilich das Kreuz nicht aus, dagegen finden sich

---

Nur so viel ist gewiss, dass Kaiser Karl der Grosse, als er zu Anfang des neunten Jahrhunderts nach Zürich gekommen, beides schon vorgefunden.“

an demselben die übrigen Merkmale einer Basilika, länglichtes Viereck oder Schiff*) mit Abseiten (Nebengängen), im Ganzen dicke, schwere Mauern; in Thüren, Fenstern, Bogengängen der Halbzirkel, die Säulen im Innern mehr stark als schlank, die Mauern grossentheils kahl, die Verzierungen, wo sie vorkommen, unbeholfen. Natürlich weichen je die einzelnen Basiliken in der Ausführung von einander ab und giebt es auch solche, deren Formen sich geschmeidiger darstellen. Dass man in diesem Styl sehr splendide Gebäude aufführen kann, das beweist die neue Basilika in München von Ciebland, eines der grossartigsten Monumente dieser in allen Kunstzweigen vorleuchtenden Residenz. Dem äussern Basilikencharakter unseres Münsters thun aber die beiden Kuppelthürme, welche gar nicht zu dieser Bauart passen, gewaltigen Eintrag.

Zur Beschreibung der *einzelnen* Gebäudetheile. Auf der nordwestlichen Seite, wo wir die Thürme en face vor uns haben, vorerst ein starkes Fussgesims, im übrigen hier alles sehr simpel; das erste Stockwerk, durch ein ordinaires Gurtgesims angedeutet; ein paar Fenster die ganze Unterbrechung der Mauer, eine Thüre nicht vorhanden.**)

---

*) *Der uralte Vergleich der Kirche Jesu mit einem Schiffe mag Schuld sein, dass man den mittleren Hauptgang der Kirche, der zugleich als Sammelplatz für die Gemeine dient, das Schiff derselben hiess; der altdeutsche Styl behielt diesen Namen für das Mittelgebäude bei und noch heute bezeichnet man dasselbe allgemein damit, so wie mit dem Ausdruck Seitenschiffe die Nebengänge der Kirche.*

**) *Bei den altdeutschen Kirchen ist der Haupteingang*

Im 2ten und 3ten Stock, ein hohes, im Rundbogen geschlossenes, durch gitterartig gegliedertes Stabwerk von Stein, abgetheiltes Fenster. Rechts und links davon gehauene Bilder, — Hautreliefs, ein Pferd und eine männliche Figur ohne künstlerischen Werth; ihre historische Bedeutung unbekannt. Vom dritten Stockwerk an erheben sich die beiden Thürme freistehend. Ursprünglich ragten sie nur wenig über die Kirche hinaus, wie diess der Basilikencharakter mit sich brachte. Was die Tührme überhaupt betrifft, so kommen dieselben nach der Meinung Einiger bei den christlichen Kirchen nicht früher, als im sechsten und siebenten, nach Andern sogar nicht vor dem eilften und zwölften Jahrhundert vor, welch' letztere Meinung indessen nicht Stich hält, da die Existenz von Thürmen bis rückwärts in die Zeit Carls des Grossen ziemlich evident nachgewiesen ist. *) Ja es erscheint uns sehr glaubwürdig, dass die Thürme gleichzeitig mit den *Glocken* entstanden und zunächst als ihr Gehäuse bestimmt waren. Die Erfindung und Einführung der Glocken aber wird von angesehenen Forschern sogar schon in das 7te Jahrhundert gesetzt. Diess hier zwar nicht von praktischem Werth, da die *jetzigen* obern Thurmtheile des Gr. Münsters einer viel spätern Zeit angehören. Der Rath von Zürich beschloss nämlich im J. 1480, hauptsächlich auf Betrieb des damaligen Bürgermeisters *Waldmann*, beide Thürme neu

---

gerade zwischen den Thürmen angebracht und auf denselben, wie überhaupt auf diesen Theil, der gewöhnlich die Facade bildet, besondere Sorgfalt verwendet.

*) *Siehe auch Augusti l. c.*

aufzuführen und mit dem sog. Glockenthurm ward der Anfang gemacht. — Waldmann, von armen Eltern im K. Zug geboren, kam als Knabe nach Zürich und glänzte durch seine intellectuellen Kräfte dergestalt, dass er als Mann schnell zu Ehren und Aemtern und zu der damaligen ersten Stelle im Staat, dem Bürgermeisterthum, sich emporschwang. Er zeichnete sich im Rathssaal, wie auf dem Schlachtfelde (bei Murten) im höchsten Grade aus, regierte streng, wie es zu seiner Zeit nöthig sein mochte, hob aber die Stadt ungemein empor. Zürich hatte noch keinen grössern Bürgermeister, darum fiel er auch. Der sog. Waldmannische Auflauf (Landsturm) im J. 1489, den seine Gegner und Neider durch Lug und Trug angerichtet, brachte ihn auf's Schaffot. — Vögeli und Keller behaupten, dass erst 1489 die Ecken am Glockenthurm aufgemauert, der Helm aufgesetzt und dann im folgenden Jahr auch der Karlsthurm aufgebaut worden sei; Erni dagegen (Chronik der Stadt und Landschaft Zürich, 1820) sagt: „1488 ward der Karlsthurm hier aufgemauert" und setzt hinzu: „*Baumeister* war Hr. Zunftmeister J. Heidenreich." Auch diess letztere scheint nach Vögeli nicht richtig, laut dessen Angaben die Münsterthürme durch Steinmetz Meister Steffan vollends ausgeführt wurden und zwar unter dem hiefür erwählten *Bauherrn* (Baudirektor) Rathsherrn Meiss. Heidenreich müsste denn *vor Steffan* an dem Bau gearbeitet haben. Genug, diese Thurmtheile stammen aus der 2ten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, wo der byzantinische Styl, (siehe oben) von dem altdeutschen längst verdrängt, ja sogar selbst schon durch das Streben nach zu grossem Prunk ausgeartet war. Die damaligen Baubegriffe machen daher auch diese Styl-Abirrung erklärlich, die wir am aller-

wenigsten Waldmann vorwerfen möchten, der nicht in allem Experte sein konnte. Der Architekt oder der Baudirektor, wenn irgend jemand, hätten gegen das Zweckwidrige einer Vermischung verschiedener Bauarten ankämpfen müssen. Uebrigens sind nur zwei Stockwerke der Thürme, vom Kirchendach bis zu den obersten, starken, rings um dieselben als Schlussverzierung laufenden, Gallerien, noch das Werk jener Zeit; ihr Dach bestand aus Spitzhelmen. Im Jahr 1779 aber, nachdem vorher der sog. Glockenthurm durch den Blitzstrahl bis zum Glockenstuhl eingeäschert und sonst mancherlei an diesen Theilen verändert worden war, gab man dem obersten Stockwerk der Thürme die *jetzige* Gestalt — ein mit spitzbogigen Fenstern durchbrochenes, emporsteigendes Achteck, von ebenfalls achtseitigen Kuppeln oder Hauben eingedeckt. Diese architektonischen Formen würden sich übrigens besser ausnehmen, wären nicht die Fensterräume mit Laden geschlossen.

Die südwestliche Seite des Münsters (nach der Wasserkirche): das Hauptschiff ziemlich hoh, die Abseite in richtigem Verhältniss um ein Stockwerk niedriger; die Fundamentmauern von einem fortlaufenden aber stark verwitterten Sockel eingefasst; der erste Stock durch ein, mit halbkreisförmigen, an byzantischen Gebäuden häufig vorkommenden, Verzierungen gehobenen Gurtgesims begrenzt, welchem gleichmässige Schlussgesimse unter dem Dache der Abseite wie des Hauptschiffs entsprechen; an den Mauern zwischen den Rundbogenfenstern nicht zu breite und auch nicht schwere senkrechte hervortretende Mauerstreifen oder Mauerbänder, welche die Flächen der Mauern auf wohlthuende Weise unterbrechen und in die-

selben etwas Bewegung und Zeichnung bringen, auch insofern interessant sind, als in ihnen die ersten Gedanken und Keime zu den mächtigen Strebepfeilern liegen, welche die altdeutsche Kunst später anwendete. Im ersten Stock der Abseite sodann eine rundbogige Thüre und vier einfache nicht hohe, rundbogige Fenster; im 2ten fünf gleichgestaltete; im Mittelbau höhere und breitere Fenster, an Zahl geringer: zwei doppelte und ein einfaches, — jene ebenfalls in Rundbogen geschlossen, das letztere dagegen spitzbogig und ohne anders aus späterer Zeit. Die Thüre geht ganz in die Mauerdicke hinein; zu jeder Seite eine, übrigens schmucklose Säule, aus deren Capitälen ein schwerer Rundstab entsteigt. Dieser Eingang war ursprünglich mit Steinbildern aus der biblischen Geschichte geziert;*) alles verschwunden!

Die beiden ersten Stockwerke des südwestlichen Thurmgebäudes, welches sich von dem eigentlichen Langhause abtrennt, geben zu keinen besondern Bemerkungen Veranlassung. Die Gesimse, wie die bereits gesehenen. Nur im dritten Stock eine kolossale, schwerfällige, männliche Figur, in einer, von reichem Baldachin gedeckten, Nische sitzend, die in Stein gehauene vergoldete Krone auf dem Haupt, das auf dem Schoos ruhende Schwert in den Händen, den Oberleib gepanzert, im übrigen ein langes weites Kleid, — aus zureichenden Gründen von Vögeli für das Bild Kaisers Karl des Grossen gehalten, entgegen der Ansicht eines Zürichers, Schinz (Gesch. der Handelschaft der St. und

*) *S. Arter, Sammlung Zürcherscher Alterthümer, eilf Hefte, Zürich bei Heinr. Füssli u. Comp. Kunsthdlg.* 1837.

Landsch. Zürich), welcher in dieser Statue den zu Gericht sitzenden Kaiser Otto, Erbauer des Münsters, erkennen wollte. Schon früher muss an diesem Thurm ein älteres Bild Karls d. Gr. gestanden haben, welches wohl durch das gegenwärtige verdrängt wurde, das, in der 2ten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts von unbekanntem Meister gefertigt, bei der Waldmannschen Thurmerhöhung scheint hingesetzt worden zu sein. *)

Die entgegengesetzte, *nordöstliche Seite* des Münsters entspricht im Allgemeinen der südwestlichen, nur ist ein grosser Theil derselben durch spätere Anbauten verdeckt und der Haupteingang, ursprünglich eine Zierde der Kirche, damit entsetzlich verunstaltet worden. Das Portal, welches die ganze Mauerdicke einnimmt, von Innen heraustritt und nach Aussen sich immer mehr erweitert, gruppirt sich durch die noch ausserhalb der Mauer bestehenden Theile gleichsam zu einem Portikus. Es zeigt die byzantinische Rundbogenform in einer dem Schwerfälligen möglichst entsagenden Auffassung. Zu jeder Seite des Eingangs sieht man jetzt noch drei ziemlich schlanke freistehende Säulen, bei dem Vorsprung zu jeder Seite Halbsäulen, alle mit verschiedenen Bildnereien versehen; an den Kapitälen mitunter wundersame Gestalten von orientalischem Charakter. An allen Theilen des Portals bildnerische Verzierungen nicht gespart. Ueber den Säulen-Kapitälen schliesst ein Quergesims die Quadratparthie des Portals ein; darüber die mit Rundstä-

*) *Siehe auch Neujahrskupfer der antiquarischen Gesellschaft Jahrg. 1840 u. 41, von Ferd. Keller.*

ben abgetheilte, halbkreisförmige Ueberwölbung der Thüre; in den Mauerfeldern hinter dem vordersten Säulenpaar zu jeder Seite drei menschliche Figuren. Keller beschreibt sie also: „die oberste links mit Bart und Knebelbart ist derjenigen des Märtyrers Felix im Innern der Kirche in Absicht auf Kleidung ganz ähnlich. Er hält mit beiden Händen dem Beschauer eine offene Schriftrolle entgegen. Das Haupt ist mit einem Heiligenschein umgeben, die nakten Füsse weisen auf seinen Aufenthalt im Himmel hin. Die zweite Figur stellt einen bartlosen Mann vor, der in einen bis auf die Füsse reichenden Leibrock gekleidet ist. — Nach Art eines Predigers oder Lehrers hält er die rechte Hand in die Höhe. Die dritte Figur stellt einen Engel mit grossen Flügeln vor, der ein Kind auf den Händen trägt.“ Nähere Erklärung ist nicht zu geben; oder sollten vielleicht die beiden männlichen Figuren Felix und Exuperanzius, der Engel mit dem Kinde aber eine Allegorie auf die in den Himmel recipirten Seelen dieser beiden Märtyrer sein, wie denn wirklich in altdeutschen Steinwerken das Bild der entflohenen Seele unter der Gestalt eines von Engeln gehaltenen Kindes erscheint. (Siehe Freiburg. Münster). Auch die Bedeutung der drei Figuren gerade gegenüber kennt man nicht: die oberste eine himmelbewohnende Person (entblösste Füsse, Heiligenschein), in der Rechten hält sie eine Tafel; die mittlere ein Herold, das Horn an den Mund setzend; die unterste in der Rechten einen kugelförmigen Körper tragend. Alle diese Bilder sind übrigens schrecklich unbeholfen und roh. Am besten gearbeitet das Laubwerk.

Ursprünglich war über der Thüre Christi Himmelfahrt in Stein gehauen (s. Arter). F. Keller ver-

gleicht Portal und Vorbau mit demjenigen des Schottenklosters zu Regensburg, Vögeli mit der Hauptthür der Klosterkirche Petershausen zu Konstanz. Der Vorsprung wurde im Jahr 1580, theils zugemauert, theils mit einer hölzernen, zur Emporkirche führenden Treppe überbaut, deren hässliche Eindachung jedem nur halb geübten Auge sogleich speciell widrig auffallen muss. So lange dieser Auswuchs nicht wegrestaurirt wird, was nicht sehr schwer sein sollte, bleibt diese Hauptseite der Kirche verstümmelt. Der Reiter am dritten Stockwerk des Thurmes (Hautrelief) soll nach den Einen den Herzog Ruprecht, einen allemannischen Heerführer, nach Andern Burkhard II., Herzog von Schwaben vorstellen, der von 954 — 974 regierte, auch Landgraf im Thurgau war. (Vögeli).

Längs der nordöstlichen Seite vorwärts schreitend, gelangt man zum *Kreuzgang*, durchaus von derselben byzantinischen Bauart, wie das Münster und daher wohl auch zu derselben Zeit errichtet. Die Gewölbe bestehen aus einfachen Kreuzgewölben von mässiger Höhe; die Seiten nach dem inwendigen Viereck oder dem ehemaligen Kreuzgarten (jetzt ein ebener, unbepflanzter Platz) theilen sich in grosse, auf Pfeilern ruhende Hauptbogen ab, in welchen jedesmal wieder drei kleinere Bogen enthalten sind, auf schlanke, zum Theil neue den alten slecht nachgebildete Säulen sich stützend. Die leichte Struktur des Kreuzganges, in welchen verhältnissmässig schwere Lasten auf leichten Säulchen ruhen, verdient als charakterisches Merkmal desselben betrachtet zu werden. So dann alle Kapitäle und Gesimse mit wundersamen Gestalten (Thieren etc.) ausgefüllt: über dem einen Thörchen, das in den ehemaligen Gartenplatz führt, der Steinmetzmeister selbst, in-

teressant in antiquarischer Beziehung, (er trägt noch die griechische Kleidung Chlamys), nicht aber in künstlerischer.

In den Detail der übrigen Bildnereien treten wir nicht näher ein; wir treffen Aehnliches oder Wichtigeres auf unserer Wanderung in hinreichendem Maase. Nur so viel noch: dieser Kreuzgang wird zu denen gezählt, welche am *meisten* Verzierungen haben.*) Der byzantinische Charakter der sämmtlichen Steinreliefs ist wohl jedem ohne nähere Erläuterung klar.

Mit Bezug auf das an den Kreuzgang anlehnende Chor bemerkt F. Keller mit Recht, es lasse auf spätere Erbauung schliessen, obwohl mit Ausnahme des spitzbogigen grossen Fensters am Vorchor, welches aber nur im Innern sichtbar ist, noch der byzantinische Styl vorherrschend sei. „Die Giebelseite des Chors, die sich mit ihren drei hohen Fenstern thurmartig erhebt, ist offenbar in einem leichtern und freieren Styl als die Kirche und mit mehr Fleiss ausgeführt.“ Wirklich macht auch dieser Theil derselben einen sehr günstigen, edlen Eindruck.

Das *Innere* des Münsters nicht überraschend: die *Pfeiler* mit attischen Säulenfuss**) nicht schlank, auch die Bogenüberspannungen ohne besondern Schwung. Das Gewölbe des Mittelschiffs nicht höher, als 72′ Par. vom Boden und die Länge des Schiffs nur 98′ Par., daher seine Grundform nicht geschmei-

---

*) *S.: Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft. Zürich* 1841. 1. *Bd.*

**) *Derselbe besteht in der Regel aus einer viereckigen Unterplatte und zwei durch einen Kreisausschnitt verbundenen Rundstäben.*

dig. Den innern, eigentlichen Thurmbau stützen zu hinterst in der Kirche zwei mächtige, rings um den Kern kantirte schwere Säulenbündel, beinahe doppelt so stark, als die übrigen Pfeiler, auf denen das Mittelschiff ruht. Zwischen den beiden Thürmen eine Gallerie (Empore), welche auf einem niedrigen Gewölbe aufliegt; das letztere macht den untern hintern Theil der Kirche trotz der Fenster im Thurmbau düster und drückend. Diese Empore kam erst zur Zeit der Reformation hinein und schadet dem innern architektonischen Gesammteindruck nicht wenig. An den Pfeilern zunächst neben dem offenen, von der nordöstlichen zur südwestlichen Thüre führenden Gang, *zwei Hautreliefs* in Stein, das eine ein König zu Pferd, vor ihm 2 Figuren; jener nach der gemeinen, jedoch sehr problematischen Meinung Karl der Grosse, oder Kaiser Otto, diese die Heiligen Felix und Regula. Auf dem Pfeiler gegenüber sechs männliche Gestalten, zwei davon im Kampfe mit einander, einer wird von dem andern erstochen; das Schwert des Erstochenen trägt den Namen Guido. Die Bedeutung dieses Reliefs ist ungewiss, doch lesen wir in Vögeli darüber folgendes: „Otto der Grosse hatte dem Adelbert, der nebst seinem Bruder Guido, Berengars Sohn und Graf von Ivrea war, die italiänische Krone entrissen, welche derselbe aber nach Otto's Entfernung aus Italien wieder an sich zu reissen suchte. Otto schickte nun im Jahr 965 den Herzog Burkhard von Schwaben mit einem Heere wider denselben nach Italien, welchem es gelang, Adelbert und Guido am Poflusse zu überfallen, zu schlagen und letztern vielleicht eigenhändig zu tödten." Daher wird vermuthet, Otto habe jenen Sieg in der gerade damals angefangenen Kirche verewigen wollen.

Die *Nebenschiffe* im untern Stock sind mit ganz simpeln, nicht hohen Kreuzgewölben eingedeckt, auf welchen dann die sog. Emporen (Lettner) der Nebenschiffe ruhen. Die Pfeiler, an welchen diese Emporen anlehnen, erscheinen als die Fortsetzung der untern Hauptpfeiler, haben aber einen weniger starken Umfang; die Bogen, welche sie gegen einander werfen, nicht bedeutungsvoll; die Emporen selbst mit niedrigen, von schweren Rundstabrippen durchzogenen, Kreuzgewölben geschlossen.

Noch bleibt uns übrig, das *Chor* zu betrachten,*) welches, wie schon oben bemerkt, neuer ist, als die Kirche, und in der zweiten Hälfte des eilften Jahrhunderts erbaut wurde. Es liegt höher als das Niveau des Schiffs, wie die meisten Chore älterer und neuerer Zeit; man sucht ihnen dadurch eine imposantere Wirkung zu geben, von welcher freilich hier, wo über dem Chore eine drückende Empore angebracht ist, keine Rede sein kann. Dasselbe hat übrigens das Eigentümliche, dass es in zwei Parthieen zerfällt. Die zunächst an das Schiff anstossende, von demselben durch einen Scheidebogen getrennte, bis zu dem gros-

---

*) *Ursprünglich und in den katholischen Kirchen heute noch ist das Chor der Versammlungsort der* **Priester** *(im Gegensatz zu dem Schiff als Versammlungsplatz der Laien). Das Chor bildet bei den altdeutschen Kirchen in der Regel den obern kürzern Arm des lateinischen Kreuzes, der Grundform. In den byzantinischen Kirchen schliesst das Chor gewöhnlich mit einem Halbkreise, in den altdeutschen mit einem halben, im Kreise beschriebenen regelmässigen Vieleck. (In den katholischen Kirchen steht dann der Hauptaltar in der Mitte des Chors).*

sen spitzbogigen, nun mit Brettern zugemachten Fensterraum, reichende Abtheilung macht das *Vorchor* aus, und erst hinter demselben erhebt sich das eigentliche Chor, das aber nun *speciell* für die gottesdienstliche Andacht der französischen Gemeine und für sog. Abendgebete eingeräumt, ganz eingewandet und abgeschlossen ist, so dass die Hauptmassen und Gruppen des gesammten Vor- und Hinterchors wegen der vielerlei fremdartigen Zuthaten gar nicht übersehbar, ja kaum mehr erkennbar sind. Da hätte ein antiquarisches Genie tüchtig aufzuräumen!

Unter dem innern Chorbau befindet sich die *Gruft*, welche symbolisch an die Lage der ersten Christen erinnert, die ihre Versammlung nicht an öffentlichen Orten halten durften, um sich vor Nachstellung zu schützen.*) Diese Gruft aber diente zugleich lange Zeit als Leichenstätte für vornehme Leute, denen das Gross-Münster-Stift für solche Ehre reichen Tribut abzunehmen wusste. Die Gruft, unter dem Chor sich hinziehend, ist geräumig und erhält von mehreren

---

*) „*Die Sitte, bei grösseren Kirchen eine Gruft unter dem Chor zum Andenken an die ersten Zeiten des Christenthums anzubringen, in denen die Gläubigen zu Rom sich bei den Gräbern der Märtyrer in den Katakomben versammelten, war von Alters her bis zum dreizehnten Jahrhundert fast allgemein. Die Gruft war eine eigene, unterirdische Kirche mit einem oder mehreren Altären, wo man an gewissen Tagen in den frühesten Morgenstunden oder auch bei Nacht Gottesdienst hielt. So wurde besonders am Fest der Geburt Christi die erste Messe gewöhnlich in der Gruft gefeiert.*“ *Boissere Denkmale der Baukunst, München* 1833.

Fenstern genügendes Licht, so dass man sich dieselbe nicht etwa als ein dunkles, unheimliches Loch vorstellen muss. Von dem mit Brettern zugedeckten Fussboden sieht man durchaus nichts; wahrscheinlich besteht seine Oberfläche grossentheils aus Grabsteinen. Die Eintheilung der Gruft geht mit jener in der Kirche analog; der mittlere Theil, gleichsam das Schiff vorstellend, breiter, als die Nebenseiten; zwei Reihen von freistehenden, runden Säulen ziehen sich der Länge nach durch die Gruft, je sechs auf einer Seite, auf welchen die Kreuzgewölbe ruhen. Die mittelsten Säulen sind stärker und tragen auch schwerere Bogen, als die übrigen. Im Ganzen machte die Gruft auf uns den Eindruck, dass sie zu den schönern Werken dieser Art gehöre. — An den Decken der Gewölbe bemerkt man jetzt noch die Wappen derjenigen Geschlechter, die der Kirche mit Vergabungen gedient hatten; einige verdorben und überschmiert, andere aber noch ziemlich frisch erhalten.

Endlich machen wir auf die *Seitenkapelle* südlich neben dem Chor aufmerksam. Aeusserlich läuft sie in einer Flucht mit der südwestlichen Abseite der Kirche fort und nimmt *ein* Stockwerk ein. *Hier*, nicht wie man sonst glaubte, in der Gruft, lagen nach der ältesten Sage die Leiber von Felix und Regula der Schutzpatrone Zürichs begraben, ungefähr also an derselben Stelle, wo jetzt Beat Göldlin, Escher und andere ruhen. Nach der Reformation kamen die Särge jener Heiligen und ihr Altar aus der Kapelle weg und wurde dort die Thüre nach Süden ausgebrochen. Nach der *Legende**) hatten um das Jahr 312 nach Ch. an dem

*) *Wir bemerken hier ein für allemal, dass die einen*

Flusse Lindomat (Limmath) bei der Burg Duricum (Zürich) zwei Geschwister Felix und Regula eine Hütte erbaut und mit Fasten, Wachen und Beten Tag und Nacht andächtig zugebracht und *zuerst* das Evangelium in Zürich verkündet. Der römische Consul Dezius aber befahl ihnen unter Androhung der fürchterlichsten Qualen den Glauben an Christus abzulegen und den Göttern zu opfern. Doch sie wichen nicht von ihrer Ueberzeugung und wurden desshalb hingerichtet. Als dies geschehen, sollen Stimmen von Engeln und Heiligen gehört worden sein, die den Geopferten zugerufen, dass sie in's Paradies eingeführt und mit Ruhm als Märtyrer aufgenommen werden, — worauf sie (die Engel) die Leiber und Köpfe der Enthaupteten von der Richtstätte am Ufer gehoben und 40 oder 60 Ellen weit nach dem Berg (muthmasslich die Stelle, wo jetzt das Grossmünster steht) getragen hätten. Nach einer andern, etwas abgeschmackteren Auffassung wären die Leiber dieser Märtyrer gleich nach der Enthauptung von selbst aufgestanden, hätten ihre zur Seite liegenden Häupter in die Arme genommen und nach dem Berg hingetragen. *So* stellen sie auch die alten Maler dar. Uebrigens wurden nicht nur Felix und

---

Legenden das Gepräge der Dichtung schon von vorne herein an sich tragen und dass auch andere von mehr historischem Aussehen doch in der Regel aller urkundlichen Genauigkeit entbehren. Wir verwahren uns daher gegen die Meinung, als ob wir später etwa vorkommenden Erzählungen aus diesem Gebiete historische Glaubwürdigkeit beilegten. Dagegen konnten wir das ganze Legendenwesen aus unserm Buche nicht ausschliessen, da sonst viele Bilder manchem Betrachtenden unverständlich geblieben wären.

Regula, sondern auch Exuperanzius, ihr Gefährte oder Diener, der nach einer spätern Ausdehnung der Legende mit ihnen denselben Märtyrertod starb, gewöhnlich zusammen abgebildet und galten als gemeinsame Schutzpatrone Zürichs.*) Exuperanzius erfuhr erst nach der Brun'schen Regimentsänderung die Ehre, mit Felix und Regula in das Staatssiegel aufgenommen zu werden.

Auf dem sehr bequem zu besteigenden *Münsterthurm* geniesst man eine herrliche Aussicht über die Stadt, das Limmatthal, den See, die Alpen; der Fremde möge diese Augenweide sich ja verschaffen. Die wichtigsten der hervortretenden Hochgebirge, die man von hier aus sieht, sind (von der Linken gezählt) der Glärnisch, der kolossalste in der ganzen Kette, und der Tödi, der sich weit über die umliegenden Gebirgsstöcke erhebt.**)

Nachdem man wieder herunter gestiegen und das Münster verlassen hat, werfe man noch einen Blick auf dasselbe zurück. Am würdigsten und imposantesten stellt es sich uns von der Münsterbrücke dar. Dagegen präsentirt sich die nordöstliche Seite als *Gesammtmasse* weniger gut, weil die, zwar von Alters her bestandenen, seither aber noch erhöhten und geschmacklos ausgeführten Angebäude, ursprüng-

*) *Ein Bild dieser* 3 *Heiligen siehe auf der Wasserkirche.*

**) *Wer die ganze von Zürich aus sichtbare Alpenkette genau kennen lernen will, nehme das bei Orell, Füssli und Comp. erschienene Panorama von Zürich zur Hand; er findet darin eine korrekte Zeichnung der Hochgebirge und ihre summarische Beschreibung.*

lich Wohnungen der Chorherrn zum Gross-Münster, jetzt zu Schulen benutzt, das Schiff zum Theil und das Chor ganz decken, und der Eingang zur Kirche verunstaltet ist. Wofern die Zürcher ihr wichtigstes altes Baumonument zu schätzen wissen, so befreien sie dasselbe und koste es auch grosse Geldopfer, von diesen fremdartigen, übel sich anklammernden Zuthaten. Nicht nur das Hauptportal müsste in integrum restituirt, sondern, wenn man radikal helfen wollte, auch das Schulgebäude geschlissen werden, was sich gerade jetzt, da es durch die neue Kantonsschule vakant wird, besser bewerkstelligen liesse, als wenn es wieder zu bestimmten Zwecken dient. Der Kreuzgang natürlich bliebe stehen. Auf dem gewonnenen freien Raum müsste sich dann die Kolossalstatue Zwingli's in Erzguss oder Marmor erheben. Doch Wünsche, sagt das Sprichwort, gehen so wenig in Erfüllung, als Verwünschungen.

2. *Das Fraumünster*, jenseits der Limmath, dem Gr. Münster gegenüber. Auch an dieser Stelle stand schon in sehr alter Zeit eine Kirche. König Ludwig der Deutsche, soll im Jahr 853 seiner Tochter Hildegardis seinen Hof Zürich nebst vielen Ländereien übergeben haben, auf dass sie hier ein Frauenstift gründe und ihm als Aebtissin vorstehe. Der Bau des neuen Münsters sei alsdann in's Werk gesetzt, Hildegardis aber bald in ein anderes Leben abberufen, das Münster jedoch von ihrer Schwester und Nachfolgerin in der klösterlichen Würde fortgeführt, vollendet und am 11. Herbstmonat 879 geweiht worden. (Daher Zürcher-Kirchweihe.) Von dieser oder einer noch früher hier gestandenen Kirche ist indessen kaum eine Spur mehr vorhanden. Unter spätern Aebtissinnen ward manches ganz neu

gebaut und z. B. das Schiff der Kirche, wie Vögeli als gewiss annimmt, und was auch der Styl zeigt, erst nach der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts hergestellt. Früher standen zur Seite des Chors zwei niedrige Thürme, von denen der eine 1728 abgenommen und in gleiche Flucht und unter gleiches Dach mit der Kirchenmauer gebracht, der andere aber bedeutend erhöht wurde. Dieser letztere, der jetzige Thurm, ist nach Werdmüller 285 Schuh hoch; an demselben steht mit grossen goldenen Lettern das Jahr 1732, der Zeitpunkt seiner Vollendung, angeschrieben. Als bedeutendes architektonisches Kunstwerk kann er nicht qualificirt werden, doch ist er wenigstens schlank gebaut, nicht plump und klotzig, wie der St. Petersthurm.

Das Chor trägt den byzantischen Charakter; die Fenster ziemlich hoh, rundbogig und ganz schmucklos, in der Construkzion jenen in Schiff und Abseiten des Grossmünsters nicht unähnlich. Das Quergesims über den Fenstern mit kleinen halbcirkelförmigen Bogenreihen verziert, gleicht den Gurt- und Dachgesimsen am Grossmünster sehr. Neben Chor und Thurm bemerkt man einen alten Anbau: dies war ehemals die Sakristei. Das Chor würde wahrscheinlich jetzt noch, trotz des einen rasirten Thurms, eine gute Wirkung machen, wäre nicht sein ganzer untrer Theil von kleinen, in architektonischer Beziehung höchst todeswürdigen Boutiken zugedeckt.

Die lange nördliche Seite (gegen den Münsterhof) bietet wenig Interessantes dar: zu den Verhältnissen des Chorbaues passen Schiff und Abseiten nicht am Besten; die Eingänge ungleich, einer unschöner als der andere, die Fenster in Form und Verkleidung, für eine Arbeit aus dem 13ten Jahrhundert, wo die

altdeutsche Baukunst nicht sehr weit von Zürich weg, nämlich am Rhein schon in ihrer Blüthe stand, höchst ordinair. Zwischen den Fenstern ganz kunstlose, abgedachte Strebepfeiler. Ueber dem Haupteingang erblicken wir in der Mauer ein Steinbild, einen Hirsch mit zwei Kerzen zwischen den Hörnern. Diese Darstellung soll sich auf folgende *Legende* beziehen: Hildegardis und Bertha wohnten, bevor sie das Frau-Münster und das Stift bauten, in der Nähe des jetzigen Zürichs auf einer Burg (Baldern) unweit dem Uetliberg und pflegten Nachts vor dem Burgthor im Freien ihr Gebet zu verrichten. Mehrmals kam ein Hirsch mit brennenden Kerzen auf den Hörnern in ihre Nähe, dem sie endlich nachfolgten. Er leuchtete ihnen dann bis zum Platz des jetzigen Münsters voran, und sie entnahmen daraus, dass sie an dieser Stelle das Gotteshaus bauen müssten. So die Legende. Auch der natürlichsten Handlung ward in der Vorzeit eine über- oder unnatürliche äussere Begebenheit als Motiv unterschoben.

Die westliche Seite (gegen die Postgasse) ist nur von einem grossen spitzbogigen Fenster durchbrochen; früher mag auch eine Thüre hier in das Innere geführt haben und Arter in seinen Zürcherschen Alterthümern zeichnet wirklich eine solche hin.

Die lange südliche Seite ist in antiquarischer Hinsicht etwas interessanter als die nördliche, für den Fremden aber schwer zu finden. Er muss wieder zurück, um die Kirche herum, bei'm Chor vorbei, noch einige Häuser weiter und kommt dann in einen Hof, dessen innerer, an den Querbau stossender Theil, jetzt einen Kirchhof bildet. Hier lehnt sich an das, von neuen Gebäuden grossentheils gedeckte, Chor der

ehemalige Thurm- und Querbau an, und ein Theil davon scheint, nach der Beschaffenheit der Mauer und der Gesimsverzierungen zu den ältesten Parthieen der Kirche zu gehören.

Durch den Gang eines wiederum neueren Hauses gelangt man endlich zum *Kreuzgang*, dessen *eine*, *an die Kirche stossende Seite* noch den sehr alten Charakter nicht verloren hat. Vögeli setzt seine Erbauung in's zwölfte Jahrhundert. Wir hätten diese übrig gebliebene Seite desselben einer noch früheren Zeit zugeschrieben.

Auf roh gearbeiteten niedrigen Säulchen ruhen die gedrückten schwunglosen Bogen ganz in der Weise, wie wir sie bei den *ältern* byzantinischen Gebäuden treffen; dieser Styl entbehrt nicht nur der nachherigen edleren Formen, er hat, wenigstens für uns sogar etwas Düsteres, Unheimliches an sich. Früher war wohl diese Seite mit Gewölben eingedeckt, wie die gewöhnliche Construkzion der Kreuzgänge dies mit sich bringt. Ietzt lastet auf den Säulchen ein unförmliches schräges Dach. Aus den noch vorhandenen Capitälen von, in die Mauer eingelassenen Halbsäulen, wie aus den Ansätzen der Gewölbrippen über jenen lässt sich schliessen, dass ein späterer Kreuzgang hier angefangen war. Der offene Eingang in den Kirchhof auf dieser Seite (in der Mitte) ist offenbar neu.

Die *drei übrigen Seiten des Kreuzgangs* haben eine ganz andere Bauart: sie erhielten im J. 1617 diese Gestalt, eine unerquickliche Nachahmung des altdeutschen spitzbogigen Systems, einzelne Parthieen davon überdies durch neuere Angebäude vermauert.

Der *südliche* Theil von *Schiff* und *Abseite* der Kirche (an den Kreuzgang anstossend) korrespondirt in der

Construkzion mit dem nördlichen: keine weitern Bemerkungen.

Im *Innern* die Höhe des Mittelschiffs respektabel; die Säulen desselben aber mehr als einfach, wirklich mager, nicht einmal durch Capitäle von der Mauer, die sie tragen, abgegränzt; nur an den Säulenbündeln des Querbaus ganz einfache schmucklose Kapitäle. Die Wände überall flach. Der Kirchenboden mit Brettern belegt, so dass man von den Grabsteinen nichts sieht.

Das Chor, durch eine neue Bretterwand von der Kirche abgesöndert, ist auch noch durch Gerüste und einen über seine Mitte sich quer hinziehenden Bretterboden verunstaltet; hier dagegen die Grabsteine nicht zugedeckt.

Im Ganzen hat der Bau im Innern durch viele neuere Zusätze, die wir nicht aufzählen und durch Wegräumung alter Formen, stark gelitten. Einst zierten auch Glasmalereien die Fenster. Sie wurden erst in den Jahren 1781, 82 und 85 bei der innern und äussern sogenannten Restauration der Kirche zerschlagen (!) und dafür weisse eingesetzt. Die für alle Kunsterzeugnisse gefährliche Zeit der Reformation hatten sie also glücklich bestanden — denn dass sie schon *vor* derselben existirten, geht aus Vögeli hervor — um nachher als Opfer der Unwissenheit und Dummheit zu fallen. Aus dem einzigen Grunde kamen sie unter den Schutt, „damit die Kirche mehr Licht gewinne". Die Baudirektoren gehörten wohl auch zu jenen Hochmögenden, deren Seele, um uns eines Ausdrucks von Jean Paul zu bedienen, an der Kette des Körpers lag, und welche über der Sorge für Leib und Zopf keine idealen Begriffe pflegen konnten, in deren Augen Achtung vor der Kunst natürlich Schwindelei war. Kirchen-

stühle mit einiger Ornamentirung, welche ehemals als Chorherrnstühle im Chor gestanden, dann in das Schiff der Kirche auf Seite des Kreuzgangs versetzt worden sind, verdienen kaum als Schnitzwerk angesehen und überhaupt erwähnt zu werden.*) — Schliesslich bemerken wir, dass in dieser Kirche Bürgermeister Waldmann begraben liegt.

3. *Die Predigerkirche* verdient besonders wegen ihres hohen Chors nähere Betrachtung. In den Jahren 1222—25 sind die Predigermönche nach Zürich gekommen und haben ihr Ordenshaus um das Jahr 1230 errichtet. Aus jener Zeit muss also auch diese Kirche stammen.

Das *Schiff* dürfte schwerlich einen Lobredner finden. Es kann aber nach seiner Bauart keinem Zweifel unterliegen, dass dasselbe, den modernen Haupteingang abgerechnet, welcher, beiläufig gesagt, neben dem alten Bau ungefähr, wie ein entlehnter schlecht passender Schenkel an einem antiken Torso aussieht, älter sei, als das Chor. Dies lässt sich theils aus den verhältnissmässig kurzen, kleinen Fenstern des Mittelschiffs, aus ihrer noch rohen spitzbogigen Form und besonders aus den schwerfälligen Strebepfeilern schliessen, welche ihre plumpen Bogen nach dem Hauptschiff hinüber senden. Die Fenster der Abseite wurden bei einer Restaurazion der Kirche im J. 1614 auf ihre jetzige Grösse erweitert.

Auch das *Innere* des Schiffs ist nicht sehr merkwürdig; die viereckigten Pfeiler sind kurz, das Schiff-

---

*) *Auch die Schnitzarbeiten in der Wohnstube des jetzigen Fraumünsteramts (ehemaliger Abtei) wollen sehr wenig sagen.*

gewölbe ziemlich hoh, übrigens ohne aussergewöhnliche Construkzion; die Gewölbe der Abseiten niedrig, sogar gedrückt, die alten Formen ferner durch Emporen u. dergl. mit neuen vermengt und durch moderne Stukkatur verputzt und verwischt.

Das *Chor* dagegen, das sich im Aeussern in fünfseitiger Gestalt präsentirt, zeigt eine bessere Bauart; das Schiff mag aus der ersten, dieses aus der letzten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts stammen. Leider aber sehen wir es verstümmelt vor uns. Ursprünglich waren die beinahe 50 Fuss hohen Fenster natürlich offen und nur von Stabwerk der Höhe nach, distanzweise wahrscheinlich auch der Breite nach abgetheilt. Aus ihren obern Theilen, wo die Stäbe noch ziemlich gut erhalten sind, können wir auf einen gewissen Reichthum, auf Schärfe und Eleganz der Steinwerkverzierungen und auf Geschmack ihrer Verfertiger schliessen. Wir finden in den obern Gliederungen hauptsächlich die an den schönsten altdeutschen Monumenten so häufig vorkommenden Formen der Dreiblätter, Vierblätter, Fünfblätter und Sechsblätter, welche symbolisch Kleeblatt, Kreuzblume und Rose bedeuten. Zwischen den Fenstern ziehen sich an der Mauer einfache, mehrmals abgedachte, schlanke Strebepfeiler empor, welche zu dem günstigen Eindruck des Chors auch das Ihrige beitragen.

Zur Reformationszeit wurde das Kloster der Predigermönche aufgehoben. Da blieb diese Kirche lange verödet und ungebraucht. Erst im J. 1544 hörte man an Sonntagen wieder Predigten im *Chor* an; das Schiff, kirchlichen Zwecken verschlossen, diente dem Spitalamt als Torkel, bis um das Jahr 1611 das Chor für die zunehmende Bevölkerung der Predigergemeinde

nicht mehr Raum genug darbot. Damals Renovazion des Schiffs und Verlegung des Gottesdienstes in das letztere. Aus jener Zeit stammen dann auch wohl die Veränderungen am Chor, respektive Verstümmelungen *). Seine innere Höhe vom Fussboden bis zum Gewölbe beträgt 75½ Zürcherfuss, wahrlich eine sehr bedeutende Dimension, wie sie bei alten Kirchen gar nicht so häufig vorkommt. Aber der Anblick dieser Construkzion im *Innern* ist uns nicht vergönnt. Als nämlich das Chor für kirchliche Zwecke entbehrlich geworden, benutzte man es, wie früher das Schiff zum keltern, nun als Magazin, mauerte die untern zwei Drittheile jedes Fensters zu und deckte das Innere mit mehreren etagenweise über einander in die Mauern eingefügten Bretterboden zu. So lange Zürich diesen Vandalismus nicht gut macht, das Chor nicht in- und auswendig möglichst gut in vorigen Stand setzt, steht dies Denkmal als ein ebenso schwerer Ankläger da, wie der tragikomische Treppenbau über dem Haupteingang des Grossmünsters.

4. Die *Wasserkirche*, ursprünglich eine Kapelle, nach der Reformation eine Kaufhaushalle, jetzt Stadtbibliothek,**) hat ihren Namen von der Lage an oder in der Limmath erhalten. Lange glaubte man, dass schon in frühesten Zeiten hier ein Kirchlein zu Ehren von Felix und Regula erbaut und geweiht, und sogar

*) *Vögeli sagt zwar, sie seien* b a l d *nach der Reformazion vorgenommen worden, allein wir nehmen doch an, dass wenigstens die Mauern, Fenster so lange intakt geblieben seien, als das Chor noch zum Gottesdienst gebraucht wurde, d. h. bis um* 1611.

**) *Siehe Geschichte der Wasserkirche, Neujahrsblatt der Stadtbibliothek* 1842, *Erstes Heft (von Vögeli).*

der Ursprung der nachherigen Stadt gewesen sei; allein es ist wahrscheinlicher, dass die frühere Kapelle erst in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts erbaut und nebst dem sogenannten Hottingerthurm, dem jetzigen Salzhaus, von der Familie der Edlen von Hottingen als Erblehen der Grafen von Kyburg besessen worden sei. Es wird bis zu jener Zeit „dieser angeblich so bedeutungsvollen und hochgefeierten Kapelle nirgends gedacht“ (loc. cit.). Nachher gieng sie schenkungsweise an das Stift zum Grossmünster über. Im Jahr 1479 unter der Regierung Waldmanns, der für die Architektur viel Sinn und Vorliebe besessen haben muss, erhielt der Baumeister *Hans Felder*, ein Würtemberger, den Auftrag, an der gleichen Stelle ein ganz neues Gebäude aufzuführen und von jener Zeit datirt sich die jetzige Wasserkirche. Sie ist zwar in höchst einfachem, schmucklosen, aber reinem Styl erbaut und hat die Gestalt eines, in hübschen Verhältnissen gehaltenen Chores, an welchem ringsum schlanke Strebpfeiler sich erheben und in Verbindung mit den hohen geschmeidigen, im Spitzbogen endigenden Fenstern dem Aeussern den altdeutshen Typus verleihen. Das Ganze, wie die einzelnen Theile zeichnen sich durch gefällige Formen aus und das Kirchlein macht besonders, wenn man es vom obern Quai in der Gegend des Seehafens betrachtet, einen sehr günstigen Eindruck; nur muss man sich die abscheulichen Anhängsel auf der östlichen Seite, welche bis in jüngster Zeit zu Aufbewahrung von Transitgütern dienten, wegdenken. Dieselben werden übrigens hoffentlich bald nicht mehr existiren.

Die Wasserkirche macht jedenfalls Waldmann, wie

dem betreffenden Architekten Ehre. Ueber letztern berichtet Vögeli: „Dieser Hans Felder, Baumeister der St. Oswaldskirche in Zug, und von welchem auch die Kirche zu St. Wolfgang mit ihrem schönen Tabernakel herrühren soll, ein sehr geschickter Steinmetz, von Oettingen im Ries (im Würtembergischen) gebürtig, ward auf Lichtmesse 1475 seiner Kunst wegen mit dem Bürgerrecht in Zürich beschenkt, wie dies häufig gegen Künstler, vornämlich gegen Architekten geschah, und hierauf zu der Stadt Werkmeister in Stein erwählt. Höchst vermuthlich ist er auch der Erbauer des herrlichen Chors der 1493 — 1495 neu aufgeführten Kirche in Meilen. — Er scheint jedoch in Waldmanns Fall (d. h. als Freund nicht als Gegner desselben) verwickelt und desswegen seiner Stelle entsetzt worden zu sein. Denn auf Samstag vor Pankratius 1489 baten die Eidgenossen den (hörnernen) Rath, dass Meister Hans Felder wieder zum Werkmeister angenommen werde; aber Meister Steffan (Rüzenstorfer) der Steinmetz, erhielt dieses Amt." *)

Die niedliche Wasserkirche wird durch das sog. *Helmhaus*, im Jahr 1792 unter Direktion des H. Raths- und Bauherrn Scheuchzer von Konrad Blunschli Vater und Sohn errichtet, auf Seite der Münsterbrücke zugedeckt. Eine unglückliche Idee, ein altes Gebäude von reinem Styl unmittelbar mit einem modernen zu verbinden. Stände das Helmhaus für sich allein, so liese sich gegen seinen Plan nicht viel einwenden, wie denn überhaupt Blunschli als ein für die damalige Zeit geschickter Baumeister angesehen werden kann,

---

*) *Von ihm die Gr. Münsterthürme vollendet; siehe oben.*

der unter andern eines der schönern Privathäuser, das Lindenthal, baute. (Er starb anfangs dieses Jahres.) In frühern Zeiten existirte zwar an der jetzigen Stelle des Helmhauses auch eine Art Vorhalle, einst der Platz für öffentliche Gerichtsitzungen; aber sie war nur von Holz, nicht so hoch und wirkte weniger störend. Ueber den *Namen* Helmhaus im Neujahrsblatt der Stadtbibliothek von 1842 folgendes: „Helmhaus oder altdeutsch „Helnhaus“ — von helen d. i. hölen, hüllen, in etwas Holes hineinstecken, daher bergen, decken, verdecken — heist eine offene, oben mit einem Sparrendache (wie die spitzigen Thurmhauben, daher Helme genannt) gedeckte Halle, insbesondere Vorhalle einer Kirche, die den Eingang derselben deckt, und die ausserhalb der Kirche Stehenden gegen rauhe Witterung schützt, eine Benennung, die noch heut zu Tage im K. Glarus gebräuchlich ist.“ Nun ist die „die Vorhalle“ breiter und schwerer, als die Kirche. —

Das Innere der Wasserkircke zeigt noch die hohen Gewölbe, gleicht aber durchaus nicht mehr einem Tempel; doch erfüllt sie wieder einen sehr würdigen Zweck. Ihre Räume, wie jene des zweiten Stocks im Helmhause füllen jetzt die Bücher der Stadtbibliothek: statt der Altäre Folianten, statt der Messpriester forschende Gelehrte! —

Wir brechen daher unsere Betrachtungen über die Architektur der Wasserkirche ab, machen dagegen den Leser mit einigen bemerkenswerthen, hier vorhandenen, grossentheils artistischen Gegenständen bekannt, da es uns nicht passend schiene, sie vom Gebäude zu trennen und in den Abschnitt der Malerei zu verweisen.

Die Stadtbibliothek, im Jahr 1629 gestiftet, enthält ungefähr 50,000 Bände, darunter einige tausend ältere und neuere Handschriften, von welchen mit besonderer Sorgfalt aufbewahrt werden:

1) ein auf violettes Pergament mit goldenen und silbernen Buchstaben geschriebener griechischer Psalter in Quart, vielleicht von Carl dem Grossen herrührend. Vögeli hält dies wenigstens nicht für unmöglich, da der Kaiser griechisch gelesen habe;

2) mehrere Briefe der Johanna Gray an Antistes Bullinger;

3) ebenfalls Briefe von J. J. Rousseau;

4) ein schön geschriebener Codex des Quintilian;

5) zwei Volumina kolorirter chinesischer Bilder;

6) ein auf Palmblättern geschriebenes Birmanisches Gesetzbuch.

Von *künstlerischem* Werth sind:

1) verschiedene Handschriften von Martin Usteri*) nämlich:

a) kalligraphische Copie der Beschreibung des Schwabenkriegs von Nicol. Schradins nach dem, 1500 zu Sursee gedruckten, Originale *mit Holzschnitten*; weil dieses Buch sehr selten, unterzog sich Usteri der schrecklich mühseligen Arbeit, damit wenigstens eine treue Copie noch an sicherm Ort aufbewahrt bleibe. Die grosse Zahl von *Holzschnitten* hat er, ihrem Charakter treu, mit der Feder copirt, und manches Blatt so täuschend, dass gewiss selbst Kenner sie im ersten Augenblick für *alte* Holzschnitte ansehen. In andern Blättern tritt die, Usteri, angeborne naturge-

*) *Wir werden ihn in unserm Bericht über die Malerei in Zürich näher kennen lernen.*

mässe Zeichnung mehr hervor; bei jenen ersteren, aecht gehaltenen, musste er sich gewiss alle Gewalt anthun, die unbeholfenen Formen nachzubilden.

b) Die Fahrt der Zürcher nach Strassburg mit dem Hirsbrei anno 1576, eine kalligraphische Sammlung der auf jene Feier bezüglichen gleichzeitgen Beschreibungen und Gedichte mit *Handzeichnungen* von Usteri, z. B. das Zürcherschiff mit seiner Mannschaft und dem grossen Breihafen (in 2 Blättern); Heimfahrt von Strassburg und Einzug in Zürich; Abbildungen von zwei damals verfertigten Bechern u. s. f.; beinahe alle diese Zeichnungen kolorirt; die fleissigste und zugleich mit plastischer Bestimmtheit ausgeführte „der zweite Strassburger Becher."

c) „Kurzer Unterricht von weiblicher Zucht," im altdeutschen Styl geschrieben, sehr niedlich; mit einer einzigen, indess nicht bedeutenden Zeichnung im Eingang des Textes.

2) Zwei Bände mit Holzschnitten und Kupferstichen von *Albrecht Dürer* und andern. Indessen möchten wir die Aechtheit nicht aller angeblichen Dürer beschwören. Einige Blätter leiden auch an schwachem Druck.

3) Mehrere Breviere, von denen sich namentlich zwei, das eine durch *hohes Alter*, das andere durch seltene *Zierlichkeit* der Miniaturen auszeichnen. Jenes in gross Sedezformat enthält acht auf Voder- und Rückseite bemalte Blätter, welche, in durchaus roh-byzantinischem Schnitt ausgeführt, dem 12ten oder 13ten Jahrhundert angehören dürften, — Scenen aus der Lebens- und Passionsgeschichte Jesu. Viel erfreuender, in Malerei und Schrift wirklich elegant, das kleinere Brevier, das wir in das fünfzehnte Jahrhundert glauben setzen zu müssen; leider

aber manches nicht mehr rein erhalten. Voran geht ein Kalender; jeder Monat durch eine Figur illustrirt, der Februar z. B. durch einen am Feuer sich wärmenden Mann, der Juli durch einen Schnitter, der September auf ähnliche Weise u. s. f.. Weiterhin Darstellungen aus dem alten und neuen Testament, aber keineswegs in chronologischer Ordnung, sondern alles durcheinander gemengt; zuletzt Momente aus der Martyrologie. Ein zwar nicht ganz rein erhaltenes, aber durch Anordnung und ausserordentlich fleissige Ausführung verdienstliches Blatt: der hl. Johannes schreibend (in einer Landschaft), neben ihm sein Emblem, der Adler; die arabeskischen Randverzierungen ebenfalls mit grosser Sorgfalt gezeichnet und gemalt und zum Theil mit viel Geschmack arrangirt. Ferner Maria mit dem Kinde, vor welchen ein Mann knieend betet, bemerkenswerth. Mit Bezug auf Draperie ist besonders der blaue Mantel der Maria gelungen; die Figur des Kindes naturgemässer und wahrer, als in den meisten Miniaturen des Mittelalters. Ferner David und Goliath, beide zwar steif gezeichnet, aber Goliath's Rüstung zierlich gemalt. In einem folgenden, nicht rein erhaltenen Blatte die Dreieinigkeit: Gott, Christus und der hl. Geist; Gestalt und Kopf des Vaters nicht nur in der Färbung, sondern sogar in der Zeichnung gerathen, Christus dagegen ganz verfehlt. Ferner Maria, auf ihrem Schoos den vom Kreuze genommenen Christus haltend, letzterer wiederum total verzeichnet, Maria dagegen einfach, gut gehalten und fein gemalt, auch die Landschaft nicht schlecht. Folgt eine Beerdigungsscene; Composition und Figuren unbehülflich, die Pinselarbeit aber sehr genau. Weiterhin die Kreuzigung; die Frauen im Vordergrund links nicht übel·

Ungefähr von demselben Charakter auch die folgenden Bilder. Auf dem letzten Blatt die bekannten Stadtheiligen Zürichs.

Alle *nackten* kleinern oder grössern Figuren sind überall verfehlt; keine Spur von Anatomie. Ueber die alte Miniaturmalerei im Allgemeinen werden wir unten in einem kurzen Abriss der französischen Kunstgeschichte einige Worte abgeben. (Siehe Strassburg).

Das *grosse Relief von Müller* aus Engelberg, ungefähr einen Drittheil der Schweiz umfassend, ein sehr interessantes Werk, empfehlen wir jedermann zu genauer Kenntnissnahme.

Wir werfen nun einen Blick auf die vorhandenen *Oelgemälde.* Unter einer grossen Zahl von durchaus werthlosen Portraiten, gerade an der Wand im 2ten Stockwerk neben der Treppe, hängt das Bildniss *Zwingli's* von *Hans Asper.* Im Grund die Inschrift mit rothen Lettern: „Obiit anno domini MDXXXI, 11. Oktober, ætatis suæ XLVIII." (Zwingli starb am 11. Oktober 1531 im 48. J.) nebst dem Monogramm des Künstlers. Von diesem Hans Asper, einem Zürcher, wird später die Rede sein; hier nur so viel, dass er zu den geachteten Malern des 16. Jahrhunderts gehört und dass Sandrart, eine ältere kunstliterarische Autorität behauptet, Bildnisse von ihm gesehen zu haben, die selbst Holbein nicht besser gemacht hätte, was wir übrigens doch zu bezweifeln wagen. Dieses Portrait von Zwingli zählen wir indessen jedenfalls zu seinen *gelungenen* Arbeiten; nur schade, dass es von spätern Einwirkungen oder Zusätzen nicht frei blieb. Mehrere Stellen im Gesicht, in der linken Hand und im Grund sind durch graue, unklare, neuere Töne, zwar nur wenig, verdorben.

Die Hauptsache aber, die *charakteristische* Auffassung des grossen Reformators, ist geblieben und an dieses Originalbild hat sich auch Vogel in seiner bekannten Composition „Zwingli's Abschied“ genau gehalten. Wir sehen ihn wahr und lebendig vor uns, den Mann, der Zürich geistig emancipirte. Den Nichtzürchern bringen wir aus seinem Leben und seinem Wirken das Wesentlichste in Erinnerung. Dies wird ihnen seine physiognomischen Züge am besten erläutern.

Zwingli ward im J. 1484 zu Wildhaus im Toggenburg geboren, studirte als Jüngling zu Basel, später in Bern Philologie und eignete sich eine vollkommen klassische Bildung an, eine starke Waffe in seinem nachherigen bewegten Leben. Dann kam er nach Wien, wo er von den Sprachstudien auch zur Philosophie überging, später wieder nach Basel, und 1506 als Prediger nach Glarus; 1513 und 1515 musste er als Feldpater mit den schweizerischen Söldnern nach Italien ziehen und sah die unglückliche Schlacht bei Marignano schlagen; aus diesem Feldzuge brachte er die Ueberzeugung von der Verderblichkeit des Söldner- und Pensionenwesens nach Hause, gegen das er denn auch sein Lebtag eiferte, und sich *dadurch* die Abneigung vieler eigennütziger Vornehmer zuzog. Im J. 1516 ward er Pfarrer zu Einsiedeln und predigte dort schon gegen manches Abergläubische. Doch beginnt seine reformatorische Wirksamkeit erst recht in Zürich, wohin er am Ende des Jahrs 1518 als Leutpriester am Gr. Münster berufen wurde. Hier lenkte er die Empfänglichen in trefflichen Predigten und Streitschriften auf die Bibel und gewann die Gemüther: dann griff er nach einander Ablass, Messe, päpstliche Machtvollkommenheit, Fegfeuer, Heiligen-

verehrung, Cölibat u. s. f. an und setzte das angefangene Werk, da er die weltliche Gewalt zur Seite hatte (der damalige Burgermeister Rouest war seiner Sache mit Leib und Seele zugethan), unverzagt fort. Er reformirte auch die öffentlichen Anstalten, verwandelte das Chorherrnstift, dessen Mitglied er selbst war, in eine Lehranstalt, die Abtei zum Fraumünster in einen Stipendienfond, die Bettelklöster in Spitäler u. s. f., richtete die Stadtschulen besser ein, und berief Lehrer aus verschiedenen Gegenden. So wirkte Zwingli in Zürich nach allen Richtungen hin segensreich und rottete eine Masse alter abgelebter Institutionen und Begriffe radikal aus. Seiner Reformation dankt Zürich den grössten Theil seines nachherigen Wohlstandes. Zwingli, der eifrigste Musiker, der Freund der klassischen Poesie, er, der selbst dichtete, konnte auch der Kunst nicht abhold sein: daher die kluge Weise, mit der er, obgleich entschiedener Feind des Bilderdienstes, doch die Kirchenbilder zu schützen wusste, um welche es zuverlässig geschehen war, hätte er nur passiv zugesehen. Denn schon wollten seine Anhänger im Eifer die Bilder, meistentheils Geschenke von Familien, stürmen. Da machte er (1524) bekannt, Jedermann möge sein früheres Eigenthum wieder an sich ziehen. Die meisten und besten Gemälde wurden in aller Ordnung abgeholt, die andern nachher auf seine Verordnung weggebracht. So entging wohl manches werthvolle Stück der Zertrümmerung; — dann, als die Wände der Kirchen leer geworden, legte sich von selbst der Bildersturm. In Zwingli's Persönlichkeit lag viel Einnehmendes, das zeigt sein Leben*), be-

*) *Man sehe die höchst interessante Chronik Bulin-*

weist auch sein Einfluss, den er sich überall sogleich verschaffte, das zeigt besonders auch — seine Physiognomie.

Aber nun brachen für ihn die unfreundlichen Tage der Reaktion ein. Zwar bewirkte er in Bern die Annahme der Reformation, allein das brachte die päpstlich gesinnten Kantone nur um so mehr auf. Zwingli sah den Lauf der Dinge vorher und rieth immer und immer zur Schutzbewaffnung. Aber im Rath zu Zürich sassen Verräther, denen es gelang, dass nur *halbe* Massregeln ergriffen wurden. Als dann am 6. Oktober 1531 die Kriegserklärung der fünf verbündeten Kantone erfolgte, deren Hauptmacht bei Kappel stand, rückten statt der aufgebotenen 4000 Mann nur 700 ein. Mit diesen zog nun Zwingli als Feldprediger, nach damaliger Sitte bewaffnet, aus und ermuthigte sie. Aber bei Kappel wartete ihrer das Grab. Auch Zwingli ward im Kampf geworfen, sein Schicksal erfüllt; er lag auf der Wahlstatt unter den Todten und Verwundeten. Plünderer fanden ihn noch lebend, auf dem Rücken liegend, die Hände gleich einem Betenden gefaltet, die Augen gen Himmel gerichtet; sie kannten ihn nicht und frugen, ob sie ihm einen Priester bringen sollten, der ihm die Beichte abhörte. „Daruff — erzählt Bullinger — schüttlet Zwyngli sin houpt, redt nüt, vnd sach über sich in himmel. Wyters sagten sy zu imm, Wöllte er aber vnd köndte doch nitt me reden, noch bychten, söllte er doch die mutter gotts imm herzen haben, vnd die lieben Heiligen anruffen, daz sy imm gnad vor Gott erwurbind.

---

gers, herausgegeben von Hottinger und Vögeli. Frauenfeld 1840.

Schüttlet Zwyngli wiederumm sin houpt vnd verharret mit siner gesicht zu stuunen (unverrückt hinzublicken) amm hymmel. Des wurdendt die 5 örtigen (kathol. Verbündeten) vngedulltig, fluchtend imm, sagtend er ware ouch der stettigen kybigen käzern einer, vnd wertt daz man imm den lhon gäbe. Vnd wie hierzü Houptmann Fuckinger von Vnterwalden ouch kam, ward er erzürnt, namm sin Schwert vnd gab Zwynglin ein wunden, daz er bald verschied."

Welcher Confession man auch angehöre, einen edlen Charakter, einen seltenen Scharfsinn und Muth, einen klaren lebendigen Geist und klassische Bildung wird man Zwingli nicht absprechen können; er gehört zu jenen, die auch dem Feinde Achtung abzuzwingen wissen.

Asper hat die *ernste*, wie die *einnehmende* Seite Zwingli's in diesem Portrait getroffen und insofern besitzt Zürich darin gewiss ein unschätzbares Werk. Diese geistige Auffassung konnte nur einem Künstler gelingen, der mit ebenso grosser Liebe, als Geschicklichkeit die Arbeit vollführte. Es ist auch in dem Bilde, wenn wir auf den reinen ursprünglichen Grund gehen, ganz jene gediegene Behandlung erkennbar, welche den bessern altdeutschen Meistern eigen war, jene *ruhige* Haltung, jene Vermeidung alles Ueberflüssigen, jene einfache Zeichnung und Modellirung. Auch die äussere Anordnung passend: Zwingli legt seine Hand auf die aufgeschlagene, in lateinischer Sprache geschriebene Bibel, gleichsam die Stellen bekräftigend, welche wir in den offenen Blättern lesen und die er ohne Zweifel selbst dem Künstler als Vorlage gegeben hat; sie finden sich in Mathäus am Ende des 11. und Anfang des 12. Capitels, und lauten: „Venite ad me om-

nes, qui laboratis et onerati estis et ego refocillabo vos: tollite jugum meum super vos et discite a me, quod mitis etc." *) — „Ut Pharisaei eum vidissent, dixerunt illi: „ecce discipuli tui faciunt, quod non licet facere in sabbato." Ille vero dixit eis; non legistis, quid fecerit David, cum etc." **) — Die rechte Hand von Zwingli ist in technischer Hinsicht ziemlich gelungen, auch die Draperie in breitem gutem Styl. Nur schade, dass Asper das Bildniss nicht ganz lebensgross malte. Ein solches, die gewöhnliche menschliche Grösse beinahe, aber nicht ganz erreichender Format macht sich im Portrait so wenig gefällig, als ein überlebensgrosses Verhältniss.

Wie aber ist es möglich, werden alle fragen, welche das Bild an Ort und Stelle besichtigen, wie ist es möglich, dass ein historisch und künstlerisch zugleich so werthvolles Werk, das *einzige* Originalportrait Zwingli's mitten unter unbedeutenden, zum Theil unbekannten und beinahe durchweg schlecht gemalten Personen, hoch oben hängt auf der kalten weissen Mauer, wo man es nicht einmal genau betrachten kann. Was werden über den elenden, magern, unästheti-

---

*) *Kommt zu mir alle, die ihr arbeitet und beladen seid und ich will euch erquicken. Nehmet mein Joch auf Euch und lernet von mir, denn ich bin sanftmüthig u. s. w.*

**) *Als die Pharisäer solches gesehen (wie die Jünger am Sabbath Aehren abrupften und assen), haben sie zu ihm gesprochen: siehe deine Jünger thun, was sich am Sabbath nicht geziemt zu thun. Er aber erwiederte: habet ihr nicht gelesen, was David gethan hat, da ihn und die bei ihm waren, hungerte? u. s. w.*

schen, schwarzen Rahmen für Bemerkungen fallen, in welchen das Bild eingefasst ist? Gleichsam zum Troste Zwingli's hat man seine *Gemahlin*, *Anna Reinhard*, Wittwe des Junkers Meier von Knonau mit ihrem Kinde ihm an die Seite gegeben, ein übrigens unerfreuliches, dem guten Asper missrathenes Portrait. — Unter den vielen männlichen Bildnissen, die hier beisammen hängen, verdiente *eines* neben Zwingli zu stehen, *Bullinger*, jener geistreiche Kopf mit langem weissem Bart (unten die Inschrift: von 1531 bis 1575 Antistes), ein Bild von unbekannter Hand, das aber wirklich blos historisches und kein künstlerisches Interesse gewährt. Bullinger war wohl nach Zwingli das bedeutendste Haupt, das je der Zürcher'schen Kirche vorstand; er vollendete, was Zwingli begonnen; mit festem Charakter und unter schwierigen Umständen consolidirte wesentlich *er* die Reformation. So schlecht auch sein Portrait gemalt ist, so frappirt diese Physiognomie doch sofort durch ihren noblen, würdigen Ausdruck.

Will man Zwingli's Bildniss auf der Wasserkirche nach Verdienen zu Ehren ziehen, so räume man die ganze Wand, an der es hängt, von allem Quark, lasse dieselbe, weil sie sonst ein gutes Licht hat, mit einfärbigem sanftem Grund bemalen oder sonst decken, fasse Zwingli in einen anständigen vergoldeten Rahmen, hänge seine Gattin, zwar wie gesagt, ein künstlerisch missglücktes, aber doch immer von Hans Asper herrührendes Gemälde, auf die eine Seite und Antistes Bullinger auf die andere. Aber nicht den vorhandenen Bullinger. Man lasse von diesem schlechten Machwerk durch irgend einen ausgezeichneten Portraitisten — wir haben deren im K. Zürich — eine würdigere Copie

nehmen Diese drei Bildnisse *allein* werden dann die Wand passend zieren.

Auf demselben obern Boden eine Reihe *alter Bilder* aus der ältesten Periode der Malerkunst in Zürich (S. Absch. III. Malerei). Wenn man in grosse Lobeserhebungen über diese Gemälde ausbricht, wie der unbedingte Verehrer recht alter Stücke zu thun pflegt, so stimmen wir nicht mit ein. Dagegen anerkennen wir das kunstgeschichtliche Interesse, das sie darbieten, indem man durch Vergleichung zwischen dieser und den spätern Perioden einiges Licht über den Gang der Kunst bei uns erhält; ja wir läugnen auch nicht, dass ein paar dieser Bilder trotz der vielen oft argen formellen Fehler sich wieder durch gelungene oder gediegene Spezialitäten auszeichnen. Die Verfertiger dieser Gemälde sind unbekannt; allein es kann kaum ein Zweifel herrschen, dass sie früher in hiesigen Kirchen gestanden, und man darf folglich auch vermuthen, dass sie hier vielleicht von Künstlern, die etwa um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts unter dem in Colmar wirkenden Martin Schön studirten, gemalt worden seien. Das *erste* die Krönung der Maria dürfte übrigens einer noch ältern Zeit angehören, was wir aus dem Goldgrund und der ganzen Behandlung schliessen. Die Köpfe unbedeutend, derjenige des Vaters hat noch am meisten Ausdruck; in der Draperie ein Streben nach grossartiger breiter Form, aber in den Brüchen alles zu eckig, die Falten so, wie etwa Papier, nicht aber der dargestellte Stoff sie werfen kann. In den Formen überhaupt grosse Unbeholfenheit.

Ein folgendes Gemälde stellt eine jener hundert abgeschmackten Legenden der Vorzeit dar. Wir haben über ihren Inhalt nachgeforscht, indessen nirgends

Näheres erfahren können, als was sich in „Joh. Müllers, Ingenieurs zu Zürich, Alterthümern" (1773 in 4) findet. Er erzählt wörtlich: „ein frommer Schmid ward auf eine Zeit, vielleicht eben um seiner Frömmigkeit willen, von einer gewissen Hexe, dergleichen es ehedem unter dem schönen Geschlecht mehr soll gegeben haben, als in unsern erleuchteten und frömmern Zeiten, so übel geplagt, dass, wenn er einem Pferd das Hufeisen abbrechen wollte, ihm dafür das Bein in der Hand blieb. Antonius (siehe Nebenfigur links), bei welchem er sich hierüber bitterlich beklagt, gab ihm den Rath, wenn es ihm noch einmal so begegne, und die heiligen Anstalten und Ceremonien, welche zur Vorbereitung nöthig, gemacht seien, so solle er die Weibsperson, welche sich ihm als Zuschauerin darstelle, mit der glühenden Zange in die Nase knippen, dann werde die also entdeckte und gestrafte Hexerei aufhören. Dictum, factum, probatum." Unser Müller, bei welchem man beiläufig gesagt, viele Alterthümer aufgezeichnet findet, welche wir der Erwähnung nicht werth hielten, gibt die Quelle, aus welcher er Vorstehendes schöpfte, nicht an und wir glauben eher, der Mann im rothen Kleid, der ruhig neben dem Pferde steht, sei der Schmied, der andere aber, welcher die Hexe mit der Zange fasst, *der h. Eligius*, der Patron der Schmiede und Schlosser und der Pferde, welcher gekommen sei, *selbst* die Hexe zu strafen.

Was nun das Artistische des Bildes betrifft, so sind die Figuren steif, die Hexe bleibt bei der Operation so kaltblütig, als ob die gepeinigte Nase ein ganz fremdes, ausser ihr existirendes Objekt wäre; die männlichen Köpfe im Ausdruck besser, und die Färbung in einzelnen Parthieen, namentlich in den Klei-

dern gelungen; man sehe die Ermel von rothem Sammt an dem Schmieden, den Rock des h. Eligius u. dgl. Zur Seite des Hauptbildes links der heil. Antonius und zwar, wie wir nach den ihm beigegebenen Emblemen annehmen müssen, Antonius der Einsiedler, nicht Antonius von Padua, wie ihn Arter (Abbild. Zürch. Alterth.) titulirt; diese Figur hat viel Gutes, es schimmert eine gewisse charakteristische Auffassung durch. Geringer taxiren wir die Nebenfigur rechts, den heil. Sebastian.

Antonius, zu Koman, einem Dorf in Oberægypten, um das Jahr 250 geboren, verlor nach der *Legende* im neunzehnten Jahre seine Eltern, kam dadurch in Besitz bedeutender Güter, vertheilte sie aber unter seine Nachbarn und die Armen, zog in die Einsamkeit, später in die entlegensten Höhlen, und widmete sich ganz den göttlichen Dingen. Die Legenden erzählen uns viel von den Verfolgungen, die er von bösen Geistern in Thiergestalten zu erdulden hatte und welche auch oft zum Gegenstand bildlicher Darstellungen geworden sind. Als er in seiner Abgeschiedenheit von den Bedrückungen gegen die Christen im Anfang des vierten Jahrhunderts besonders zu Alexandrien hörte, ging er dahin, sie zu trösten und wünschte sich sogar den Märtyrertod. Doch liessen die Verfolgungen nach und er kehrte in sein Einsiedlerleben zurück. Im Jahr 356, also über 100 Iahre alt, starb er. *) Die Kunst giebt ihm gewöhnlich als Einsiedler, wie hier, Wanderstab und Bettlerglocke und als Patron der Schweine auch das *Schwein*(*!*) als Attribut bei. **)

---

*) *Siehe Mätzlers Legendenbuch.*

**) *Siehe Ikonographie der Heiligen, ein Beitrag zur*

Sebastian, nach Mätzlers *Legenden*, von adelichen Eltern geboren, entwickelte als Jüngling grosse Fähigkeit und Tapferkeit, kam unter der Regierung Diokletians um das Jahr 286 nach Rom, und wurde von demselben bei der Leibwache mit einer ehrenvollen Charge bekleidet. In's Geheim huldigte er dem Christenthum, half seinen Bekennern, welche durch heftige Beamtete etwa einzeln verfolgt wurden und so blieb seine Gesinnung nicht lange verborgen. Diokletian üdergab ihn endlich ergrimmt den Händen einiger Bogenschützen aus Mauritanien, die ihn wegführten, an einen Pfahl banden, viele Pfeile auf ihn abschossen und ihn dann als todt verliessen. Er wurde aber von einem Weibe noch lebend gefunden, von ihr verpflegt und bald von seinen Wunden geheilt. Dann trat er neuerdings vor Diokletian, ihm die Ungerechtigkeit vorhaltend, womit man die Christen behandle: dieser liess ihn abermals hinausführen und mit Kolben todtschlagen. Soweit die Legende. Sebastian wird oft in der Kunst, von Pfeilen durchbohrt, dargestellt, natürlich ein unästhetisches Motiv. Hier trägt er die Pfeile, die Attribute seines Märtyrerthums in der Hand; er gilt auch als Patron der Schützen.

In dem dritten Bilde die h. Barbara und Johannes der Täufer, jene eine schlanke Figur, nicht unähnlich der gleichen Heiligen, welche in der Pinakothek zu München, von Holbein dem ältern gemalt, sich vorfindet; auch das Kolorit nicht übel. Der Täufer da-

---

Kunstgeschichte, v. Radowitz. Berlin '1834. *Antonius von Padua erscheint dagegen in den Bildern in Franziskanerkleidung, das Christuskind tragend, mit Lilienstengel, also mit ganz anderen Emblemen.*

gegen eine jämmerliche Gestalt, die jeden Augenblick umfallen müsste, wenn sie, statt gemalt, in Holz oder in Stein gearbeitet, so schief hingestellt wäre. Die Landschaft dagegen wieder nicht schlecht und sogar an Dürer's sinnige und fleissig ausgeführte Hintergründe erinnernd. Jedenfalls ist dieses Bild nicht so alt, wie jene mit vergoldetem Grund. Die Märtyrologie, reich an schauderhaften Erzählungen, malt uns besonders die Qualen, welche Barbara zu bestehen hatte, in grässlichen Farben aus. Dieselbe lebte in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, war die Tochter eines Römers, Namens Dioskorus, und fühlte sich zu der christlichen Lehre hingezogen. Der Vater sperrte sie in einen Thurm ein, damit sie zu der Religion ihrer Väter zurückkehre. Es half nichts. Dann wollte er sie mit einem Jüngling heidnischen Glaubens verheirathen; sie war nicht zu bewegen. Auch andere Mittel wollten durchaus nicht anschlagen, sie liess sich förmlich zur Christin taufen worüber der Vater so in Wuth gerieth, dass er sie mit seinem Schwerte ermorden wollte. Sie konnte entfliehen, er aber verfolgte und erreichte sie, schleppte sie auf grausame Weise heim und überlieferte sie dem Richter. Barbara blieb standhaft, selbst als sie wund geschlagen, in's Gefängniss gesperrt und schimpflichen Martern ausgesetzt wurde. Sie büsste ihre Festigkeit endlich im J. 236 mit der Enthauptung, welche der eigene Vater nach der *Legende* an ihr vollzog. Barbara ein Lieblingsgegenstand der Künstler des Mittelalters; ihre gewöhnlichen Attribute: Kelch in der Hand, Thurm zur Seite und Schwert; Patronin von Guastalla und Mantua.

Eine vierte Darstellung: Christus, der die Märtyrer

Felix, Regula und Exuperanzius begrüsst*); — oben in lateinischen Worten: „kommt zu mir ihr Geliebten und empfangt das Reich, gemalt 1506.“ Leiber mit abgeschlagenen Köpfen — ein abscheuliches Motiv für die bildende Kunst! Das mochte auch der Verfertiger selbst fühlen und darum kam er auf den nicht üblen Einfall, die Köpfe durch schwere Heiligenscheine zu ersetzen, damit doch etwas da sei. Sonst wären die Körper und sogar die Köpfe, welche diese Märtyrer wie Bücher in den Armen tragen, in der *Zeichnung* nicht schlecht; das *Kolorit* dagegen matt, und Christus in Charakter und Gestalt so misslungen, dass wir glauben, er sei erst später hineingemalt worden.

Was mag der Betrachtende davon halten, dass diese drei Heiligen *ohne Kopf* heute noch auf dem Staatssiegel von Zürich paradiren? Welch ein Emblem, für ein Gouvernement! Ursprünglich führten Münsterstift und Stadt die Heiligen Felix und Regula — Exuperantius hatte, wie oben bemerkt, noch nicht die Ehre — in ihrem Siegel, was man bei der damaligen Verehrung für Heilige überhaupt und speciell für *diese* als Patrone von Zürich ganz gut begreift; dass aber dann nach der Brun'schen Revolution (1335) auch noch der dritte Heilige in's Staatssiegel aufgenommen, unter Waldmann nichts daran verändert, nach der Reformation, in Folge deren doch die Heilgenverehrung ganz excludirt ward, beibehalten wurde, lässt sich weniger erklären. Vollends muss man sich wundern, wie dieses Siegel allen neuern Staatsveränderungen, der helvetischen Periode, der Mediazionszeit, der Re-

---

*) *Siehe die Legende dieser Heiligen pag.* 36 — 38.

stauration von 1814, der Reform von 1830, dem Sesselsturm v. 1839 trotzte. Seit der Reformation hatten nach unsrer Meinung diese drei Heiligen für Zürich die frühere Bedeutung grösstentheils verloren, und heut zu Tage kennt das Publikum kaum mehr ihre Legende; wenn aber auch, so mag es schwerlich noch irgend Interesse daran finden. An fremden Orten, wohin etwa das Standessiegel in Urkunden gelangt, weiss man von unsern alten Lokalheiligen vermuthlich noch weniger und erstaunt gewiss über die Kopflosigkeit noch mehr. Es ist daher zu wünschen, dass bei einer abermaligen gelegentlichen Umwälzung oder sonstigen Regimentsänderung das Siegel als solches abgeschafft und der antiquarischen Gesellschaft grossmüthig geschenkt werde.

Das fünfte Gemälde: die Kreuztragung Christi. Die Figuren durchweg etwas zu lang, die zwei vordersten überdies sehr steif und unbeholfen. Christus beugt sich gegen die h. Veronika, welche ihm das Schweisstuch hinhält, ein wenig nieder;*) die gelungenste Figur in Bezug auf Zeichnung, Stellung und Färbung scheint uns Maria im weissen, gut drapierten Mantel. Einzelnen Parthieen im Bilde kann man übrigens das Prädikat: brav *gemalt*, zugestehen, z. B. dem gelben Ueberhemd an dem vordersten Knechte.

---

*) *Der Leser kennt die Legende, nach welcher die h. Veronika dem von Blut und Schweiss triefenden Heiland auf dem Wege nach Golgatha ein Tuch reichte, damit er sich abtrockne, worauf dann, als er dies gethan und ihr dasselbe zurückgegeben, sein Antlitz in dem Tuch abgedruckt war. Die h. Veronika, das Schweisstuch haltend, kommt in der altdeutschen Kunst häufig vor.*

Wir wären aus kritischen Gründen geneigt, besonders *dieses* Stück der Schule von Martin Schön zuzuschreiben.

Sechstens: eine grässliche martyrologisehe Darstellung, im Ganzen, wie in mehreren Einzelnheiten ekelhaft. Es ist immer eine Abirrung der Kunst, welche, wie Horaz sagt, die Sitten und somit auch das Gefühl veredlen soll, wenn sie zu dergleichen abscheulichen Motiven ihre Zuflucht nimmt. Und hier hat es der Verfertiger noch obendrein recht darauf angelegt, die absurdeste Quälerei sorgfältig in's Licht zu setzen. Dabei ist die Auffassung des vordersten Märtyrers (links) einfältig, indem er gar nicht etwa an die Schmerzen, die seiner warten, denkt, sondern mit jungfräulicher Schüchternheit dem Lanzenknecht zu sagen scheint, es genire ihn auf der Welt gar nichts, als dass er entblösst einhergehen müsse. — Genug von solcher Kunst! Und dieses Produkt wird restaurirt, aufgeputzt, gut eingerahmt, — Zwingli dagegen nicht nach Gebühr zu Ehren gezogen!

Endlich siebentens: die Dornenkrönung, wahrscheinlich wieder aus der Zeit von Martin Schön. Die beste Figur der Pharisäer im blauen Mantel, sein Kopf nicht ohne Charakter, der weisse Ermel gut drapiert und gemalt; auch der höhnende Junge neben Christus, mit Ausnahme der schlechten dicken Unterschenkel und Füsse, gelungen. — In einer Sammlung, welche namentlich zum Zwecke hätte, durch eine Folge von Gemälden von der ältesten Zeit bis auf heute den Gang der Malerei in Zürich urkundlich zu veranschaulichen, liessen sich diese sieben Bilder ganz gut mit einschieben. So vereinzelt tritt ihre kunstgeschichtliche Bedeutung in Hintergrund.

In einem Schreibzimmer der Bibliothek hängt neben wenig bedeutenden Portaiten ehemaliger Bürgermeister auch dasjenige von Landammann Reinhard, von J. Oeri gemalt, sehr fleissig und kenntlich.

Wir treten hinunter in das Erdgeschoss, um hier das Beste, was die Wasserkirche an *neuen* Kunstgegenständen besitzt, zu betrachten: nämlich die Büste von Pfarrer *Lavater* in Marmor, kolossal, von *Heinrich v. Danneker*.

J. C. Lavater, geb. in Zürich 15. November 1741 war als Prediger, wie als Schriftsteller sehr berühmt, und stand fast mit allen Gelehrten seiner Zeit, auch mit vielen Künstlern in Verbindung. *) Im September 1799, während der französische General Massena mit seinem Herr in Zürich lag, traf ihn ein Schuss in die Seite, der ihm ein schweres Krankenlager bereitete. Mühsam vermochte er zwar noch geistige Arbeiten fortzusetzen, am 2. Januar 1801 aber erlag er den Schmerzen. Die Sage geht, Lavater habe den gekannt, der auf ihn geschossen, das Geheimniss aber in's Grab genommen. —

Danneker fertigte in den ersten Jahren nach Lavaters Tod in Zürich selbst das *Modell* zu dieser Büste, wobei ihm ein Abguss in Gyps, der von Lavater unmittelbar nach seinem Hinscheid genommen

---

*) *Eine, zwar nicht sehr günstige, aber sehr scharfsinnige Beurtheilung Lavaters als Schriftstellers und als Menschen findet sich in G e r v i n u s: neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. 2. Theil. Leipzig 1842. Vortheilhafter ist er in der, von seinem Tochtermann, Ant. Gessner, geschriebenen Biographie geschildert, ebenso in der Walhalla, München 1832.*

wurde, ferner eine Portraitbüste desselben von Bildhauer Sonnenschein, und ein Bildniss von Maler Diog als Leitfaden dienten. Da er mit dem beendigtem Modell vor die Wittwe Lavaters trat, brach sie freudig erstaunt in die Worte aus: „Jesus, wie kenntlich!“ Danneker arbeitete dann zu Hause die Büste in kararischem Marmor aus und vollendete sie 1808, dies besagt die eingegrabene Jahrzahl. Die Kosten wurden durch Subscriptionen hiesiger Bürger gedeckt. Anfänglich batte man im Sinne, sie im Waisenhausgarten aufzustellen, fand dies aber bei näherer Berathung zu gewagt und gab sie auf die Wasserkirche. Da die Büste nicht nach dem Leben, so ist das Verdienst des Meisters um so grösser, ihn so vortrefflich ausgefasst zu haben. So viele Bildnisse von Lavater auch vorhanden sind, keines ist uns bekannt, in welchem Geist, Würde, Liebe und Wohlwollen in so hohem Maasse sich ausspräche. Gerade sein bekanntes Talent, die Leute schnell für sich zu gewinnen und zu fesseln, wird uns, je länger wir dieses Portrait betrachten, desto klarer. Uebrigens haben auch Andere dasselbe zu Dannekers gelungensten Arbeiten gezählt und gerade unlängst lasen wir in seinem Nekrolog im Kunstblatte (No. 2 von 1842) unter andern Folgendes: „Er wusste die Individualität rein und würdig aufzufassen und mit der frappantesten Naturwahrheit den Adel der plastischen Darstellung zu verbinden. Sein grösstes und mit Recht berühmtestes Werk in dieser Gattung ist die Büste Schillers, die kleinere nach der Natur, die kolossale aus dem Gedächtniss nach dem Tode seines grossen Freundes gefertigt. *Eben dahin gehören vornehmlich auch die Büsten Lavaters* (also diese), Glucks, der Könige Friedrich und Wil-

helm u. s. w." Was das rein Technische dieses Werkes betrifft, so ist namentlich der Kopf mit der vollendetsten Schärfe und Gediegenheit, zugleich mit wahrhaft köstlicher Zartheit und Weichheit modellirt, auch das übrige meisterhaft, nicht verblasen oder unsicher, sondern rund und bestimmt; die Kleidung gut gewählt, einfach und das Halstuch von leichter Leinwand auch wirklich ganz leicht gegeben, — ein Beweiss, dass ein tüchtiger Künstler in jedem, auch dem härtesten Material, Luft und Geschmeidigkeit glücklich nachbilden kann. Nur die Haare wünschten wir etwas anders: der einzelnen Locken sind zu viele und sie liegen zu sorgfältig, zu symmetrisch neben einander. Massensenhaftere und zugleich auch luftigere Behandlung dieser Parthie, — und es bliebe gar nichts an der Büste zu wünschen übrig. Schade, dass dieselhe in schlechtem Licht steht.

Ihr Bildner, *Heinrich Danneker*, gewesener Gallerie-Direktor zu Stuttgart war einer der tüchtigsten neueren Skulptoren. Im Jahr 1758 geboren, Sohn eines würtembergischen Maulthierknechts, studierte er zuerst in der Militairakademie zu Stuttgart, gieng 1782 nach Paris, zwei Jahre später nach Rom und begriff ganz den Geist der Antiken. Nach Deutschland im Jahr 1790 zurückgekehrt, gründete er eine neue Schule der Skulptur. Er sagte sich entschieden von der damals noch herrschenden Perrückenmanier los, trat als selbstständiger *historischer* Künstler auf, arbeitete mit Geschicklichkeit und ästhetischem Gefühl, zeigte überall einen praktischen feinen Blick und war ausserordentlich produktiv. Kein Wunder, dass er mit diesen Eigenschaften die Reformirung der Bildhauerkunst, soweit seine Wirksamkeit reichte, durchsetzen konnte.

Man stellte zwischen seinen und den älteren Arbeiten Vergleichungen an und selbst dem Laien musste der Unterschied klar werden. Sein König beschäftigte ihn vielfach und ernannte ihn zum Professor an der Akademie der bildenden Künste. So müssen es Regenten machen, die ein entschiedenes Künstlertalent, das eben nicht an den engen Kreis der Vaterstadt gebunden ist, sondern in der gebildeten Welt überall sein Atelier aufschlagen kann, bleibend sich erhalten wollen. Als charakteristisch hebt das Kunstblatt (citirte No.) heraus, dass Danneker's meiste Werke weibliche Gestalten seien und dass er sich seltener mit dem Relief beschäftigt, als mit der runden Figur. Einer seiner Schüler war der Schweizer: *Imhof* in Athen. Danneker starb voriges Jahr in Stuttgart, nachdem er seit beinahe einem Decennium wegen Abnahme der geistgen Kräfte seinen Beruf nicht mehr hatte ausüben können. In der Geschichte deutscher Skulptur wird er jederzeit eine ehrenvolle Stelle behaupten.

Neben Lavaters Büste stehen mehrere andere, theils von Gyps und bronzirt, theils wirklich Bronze, von mehr historischem als künstlerischem Werth, Salomon Gessner, der Dichter und Maler; Pestalozzi, der berühmte Pädagog; die gelehrten Steinbrüchel, Hottinger u. s. w. Dann in Alabaster das Bildniss des 1828 verstorbenen Antistes Hess von *Rehfuss*, einem Deutschen, von beiläufig 35 Jahren (aus Kehl gebürtig, wenn wir nicht irren), der früher in München studirte, sich zwischen 1830 — 40 einige Jahre in Zürich aufgehalten und mehrere Portraits, wie dasjenige von Schönlein, Oken, Dr. Hans Georg Nägeli u. s. w. ziemlich gelungen zu Stande gebracht hat. Die Büste von Hess trägt durchaus den Stempel voll-

kommener Aehnlichkeit, obgleich dem Künstler nur ein Oelgemälde, kein rundes Bild, zur Vorlage diente und er das Original nie gekannt hatte. Uebrigens ermangelt dieselbe, — es war eine seiner frühern Arbeiten in Zürich — einer durchgreifend markigen, gediegenen Modellirung. Die, freilich auch ungünstig geordneten, Haare sind steif gerathen.

Damit hätten wir alles in künstlerischer Beziehung einigermassen Sehenswerthe auf der *Wasserkirche* herausgehoben.

In dem anstossenden Theile des *Helmhauses* findet sich *die antiquarische Sammlung* vor. Sie wurde, die Münzsammlung abgerechnet, erst seit wenigen Jahren (seit 1832) angelegt, weist aber dennoch auch künstlerisch bemerkenswerthe Stücke auf. Dahin zählen wir vor allen die verschiedenen grössern und kleinern *etrurischen Gefässe*, Geschenke eines in Piedemonte, im Neapolitanischen niedergelassenen Zürchers, Hr. Egg, eines Fabrikanten von grossem Ruf; — diese grösseren wie kleineren Gegenstände, in den Formen zierlich, sind sprechende Belege für den bei den antiken Völkern ausgebildeten, selbst in den geringfügigsten häuslichen Geräthschaften erkennbaren ästhetischen Sinn. In künstlerischer Beziehung ferner von einigem Interesse ein weiblicher Kopf in Marmor, halb Lebensgrösse, wahrscheinlich aus der spätern römischen Zeit; ein vermuthlieh ebenfalls römischer, ganz kleiner bronzirter Silenskopf, der vor ein paar Jahren unweit Zürich beim ehemaligen Hochgericht ist ausgegraben worden, ein charakteristisches, ergötzliches Bildchen; ferner zwei kleine Gemälde in Fresko aus Pompeji, besonders in kunstgeschichtlicher Beziehung merkwürdig; — das eine, das Vögelchen, auch tech-

nisch aller Beachtung werth. Ferner einige recht hübsch gemalte Scheiben aus dem 15ten sowohl, als aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert; unter jenen Karl der Grosse mit Krone und Purpurmantel auf dem Throne sitzend, das Schwert in den Händen, ungefähr in derselben Stellung, wie im Steinbild am Gr. Münster; unter diesen die Abbildung des Gr. Münsters, die Thürme mit Spitzhelmen, wie sie nach der Waldmannischen Veränderung aussahen; ferner 2 grosse Bilder in Tempera, der h. Georg und die Anbetung der Hirten, nach der Manier ihrer Malerei wohl aus dem 14ten Jahrhundert, kunsthisorisch ziemlich interessant, wenn auch nicht die Blüthe, doch die *Keime* der Kunst verrathend; endlich ein Oelgemälde von drei Abtheilungen aus dem ersten oder 2ten Zehend des 16. Jahrhunderts, die Stadt Zürich in ihrer damaligen Gestalt; einzelne Gebäude nicht übel ausgeführt, von einer landschaftlichen Behandlung des Gegenstandes im heutigen Sinn dagegen keine Rede. — Von gelehrter Seite ist schon vermuthet worden, dasselbe rühre von *Hans Leu* her. (Siehe Absch. Malerei: erste Periode).

Beinahe ausschliesslich antiquarischer Natur eine Menge im K. Zürich ausgegrabener römischer und celtischer Gegenstände; endlich 3 — 4000 Münzen.

Mit Bezug auf Entwickelung des Kunstsinnes in Zürich leistet die antiquarische Gesellschaft von ihrem Standpunkt aus alles Mögliche, indem sie das Publikum auf den Werth alter schöner Baukunst und anderer historischer Kunstwerke hinweist und sie zu retten sucht. Sie verdient dafür öffentliche Anerkennung.

Vor den übrigen Kirchen Zürichs senken wir un-

sere Fahne wegen ihres Alters, nicht wegen ihrer Baumerkwürdigkeit und verharren in tiefem Stillschweigen. Dagegen machen wir den Freund mittelalterlicher Architektur noch auf die Fragmente des Kreusgangs vom frühern Franziskanerkloster (nun theils Regierungs- theils Theatergebäude) im s. g. Obmannamt aufmerksam. Er enthält unstreitig sehr reiche alte Bogenverzierungen. Ohne Zweifel war übrigens ein älterer, vielleicht mit dem Kloster selbst erbauter Kreuzgang früher an der gleichen Stelle gestanden; den gegenwärtigen setzt Vögeli in das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, so dafs er also ungefähr gleichzeitig mit den erneuerten Grofsmünsterthürmen wäre hergestellt worden, wofür auch der Charakter seiner Bauart spricht: die *altdeutschen* Formen, spitzbogige Fenster, in den Gliederungen (Durchbrechungen) der Bogen die gewohnten Verzierungen, Kleeblätter, Rosetten u. dgl. vorherrschend; daneben kommen noch mehrere andere architektonische Zeichnungen, wie z. B. das massive Kreuz und mehr willkührliche Verschlingungen des Stabwerkes in den Bogen vor, wie denn überhaupt der altdeutsche Styl damals (siehe oben) schon längst mehr auf Reichthum der Ornamentirung, als auf einfache Schönheit hinstrebte. — Die abgebrochenen Fenster dieses Kreuzgangs bewahrt die antiquarische Gesellschaft auf.

Den Uebergang zwischen der alten und der Baukunst des achtzehnten Jahrhunderts in Zürich bildet *das Rathhaus.* Das frühere wurde, wie Blunschli sagt, „den 26. Juni 1694 angefangen zu schleissen; den 28. Juni 1696 der Dachstuhl auf das neue gestellt, 1699 vollendet. Bauherr war damals Herr *Heinrich Holzhalb.*“ Ein entschiedener Styl läfst sich an diesem Gebäude

nicht erkennen, doch mag dem Gründer vielleicht florentinische Bauart vorgeschwebt haben. Das Ganze, in der Grundform ein Oblongum, ist von gehauenen Quadersteinen ausgeführt, und in breiten Massen gehalten; in erhabener Arbeit von Stein erscheinen als Verzierungen über den Fenstern des untersten Stockes, Brustbilder schweizerischer, griechischer und römischer Helden, ganz unbedeutende Arbeit, zum Theil auch sehr beschädigt. Der Verfertiger war *Jakob Keller*, Bildhauer von Basel.*)

Im *Innern*, (auf dem ehemaligen Obergerichtssaal), befindet sich ein Oelgemälde von dem in London verstorbenen *H. Füfsli*, (siehe über ihn weiter unten) der Schwur der drei Eidgenossen, die Figuren über lebensgrofs, die Composition nicht ohne Phantasie, die Arbeit kühn ausgeführt; aber die Köpfe, wie uns scheinen will, keine schweizerischen Charaktere. — Ueber der ersten innern Treppe hängt auch der Zürichschild mit Frucht- und Blumengewinden bekränzt und von zwei Löwen gehalten, Alles in grofsem Format, von *Hans Asper* gemalt.

Von der *Mitte des achtzehnten Jahrhunderts* an regt sich der Baugeist in Zürich auffallend, ohne dafs jedoch irgend ein klassischer Styl schon zum Durchbruch käme. Ein Hauptbeförderer der Architektur scheint damals der Statthalter *Heinrich Escher* gewesen zu sein, der wenigstens mehrere neue öffentliche Bauten dirigirte.

Aus jener Zeit stammt:

a) *Das Zunfthaus zur Meise*, welches unter den damaligen französischen Baustyl zu subsumiren ist.

---

*) *S. Kunst und Künstler zu Basel* 1841 (*v. Burkhard*).

Wir lesen in der „Darstellung der Merkwürdigkeiten des 18. Jahrhunderts in unserm Vaterland" (Zürich 1802) Folgendes: „Nachdem 1751 die Zünfter (zur Meisen) in ihrem alten Gesellschaftshaus unten an der Marktgasse zu engen Platz hatten, und das prächtige Schmidische Haus an der Wühre auf dem Münsterhof um 18,000 fl. an sich gekauft, welches sie obwohl mit grofser Mühe wegen seiner Festigkeit, auf den Grund schleissen, und das jetzige Gebäude — unter Direction ihres Mitzünfters H. Obrist, (nachherigen Statthalters,) *Hein. Escher* hin bauen liefsen, — ist dasselbe 1758 eingeweiht worden. Unstreitig ist es prächtiger und spaziöser, als kein anderes; gleichwohl ersetzt es das Schmidische Haus an Geschmack und simpler Schönheit nicht." Dann bemerkt derselbe Verfasser, ein Lustigmacher habe darüber folgende Verse geschrieben:

„O du altes Ritterhaus, wie siehst du so erbärmlich aus! —
Der Adler ist daraus geflogen, die Meise hat das Nest bezogen." *)

Der Ausdruck „erbärmlich" ist übrigens zu stark und muss der poetischen Licenz zu gut gehalten werden.

b) *Das Waisenhaus*, von einfacherem Styl, macht keine üble Wirkung. Im Jahr 1765 beschlossen Rath und Burger, das frühere Waisenhaus neu aufzuführen,

*) *Nach der Andeutung dieser Schrift müsste man wohl unter dem Schmid'schen Gebäude sich ein mittelalterliches etwa im Styl des Hauses zum Ritter in Heidelberg denken.*

1771 fand die Einweihung statt. Director des Baues war wieder *Statthalter Escher.*

Um dieselbe Zeit wurden ferner neu errichtet die *Schiffleuten*, das Zunfthaus zum *Weggen*, später das *Helmhaus.* Unter den *Privatgebäuden* jener Epoche heben wir nur die *Krone* auf dem Hirschengraben (nicht zu verwechseln mit dem Gasthof zur Krone am Quai) heraus. Es ist im französischen, im Versailles-Styl gebaut, und macht trotz seiner Schnörkeleien in den Ornamenten wegen seiner grossen Massen einen guten Eindruck. Hübsch ist besonders der Portalbau, welcher einen Vorsprung bildet; einfach und passend das Gesims über dem ersten Stock, aber desto mehr entbehrt man ein entsprechendes Schlussgesims von Steinwerk unter dem Dache. In der Construction hat die Krone mit der Meise grofse Aehnlichkeit, man sehe namentlich die Flügel; dagegen sind die Fensterverzierungen einfacher, weniger Rococo.

Zehn Jahre, von 1766—76, dauerte der Bau der Krone; Baumeister war der Obmann und Maurermeister *Morf*, nachheriger Gerichtsherr, welcher damals grofsen Kredit genofs und bei manchen Bauten zu Rath gezogen wurde. Die gänzliche Vollendung des Gebäudes geschah unter Blunschli, Vater.

Eine merkwürdige Erscheinung ist das im Jahre 1806 angefangene Casino *insofern*, als bei demselben, unsers Wissens zum *ersten* Mal, so lange Zürich steht, *griechische* Architektur als Vorbild benutzt wurde; der Totaleindruck dieses zwar bescheidenen Gebäudes ist seiner wohlberechneten Verhältnisse wegen günstig; nur sollte es auf einem nach allen vier Seiten freien Platz stehen. Bei seinen jetzigen Localumgebungen läfst sich nur die Hauptface geniessen. Das Casino

ist die Schöpfung des im Jahre 1774 geborenen *Hans Casp. Vögeli*, eines in der Baukunst theoretisch und praktisch erfahrenen Meisters, gewissermassen des Vorläufers und Vorbereiters der gegenwärtigen Periode. Er war auch der erste, der einen geschmackvollen einfachen Styl (auf italienischer Basis) in *Privatgebäuden* durchzuführen wusste, worin ihm etwas später der Architekt *Hans Conrad Stadler* geschickt zu folgen verstand.

In den *Staatsbauten* aber wollte während der ersten drei Decennien unsers Jahrhunderts noch immer kein rechter Styl aufkommen. Es machten sich ohne Zweifel stets zu viele und zu verschiedene Wünsche und Rücksichten der Behörden dabei geltend. Zwar gibt sich wenigstens ein Streben nach antiken Formen in dem 1824 von Staatsbauinspector *Hans Caspar Stadler* *) aufgeführten Hauptwachgebäude kund. Dasselbe hat einen Porticus, der aber darum ohne Eindruck bleibt, weil dem Gebäude alle Breite fehlt, es ist ein Mittelbau ohne Seitenflügel; zudem passt das im höchst bürgerlichen Styl gehaltene der Tiefe nach unmittelbar mit demselben verbundene Schlachthaus mit seinen Jalousien (Fensterladen) schlecht zu der griechischen Vorhalle. Sodann gehört zu den missglückten Staatsbauten namentlich das Zuchthaus, welches wir gerne als den Schlufsstein jener styllosen Periode qualificiren wollen, ob-

*) *Es ist dies der Bruder des vorhin erwähnten Conr. Stadler; zwei seiner Söhne Casp. Ferdinand und August Conrad sind ebenfalls in des Vaters Beruf eingetreten, so dass die Stadler in Zürich eine Architektenfamilie ausmachen, wie zu verschiedener Zeit ganze Zweige des Füsslischen Stammes Malerei trieben.*

gleich es noch in die neueste Zeit fällt, weil die Behörden den im Jahr 1829 ausgesetzten Kredit für den Bau auf mehrere Jahre hinaus verlegten, und daher jährlich nur ein gewisser Theil niedergerissen und neu hergestellt werden konnte. In diesem Flicksystem liegt denn freilich auch eine Fntschuldigung für das Misslingen des Werkes, denn auf gereinigten Grund und nicht stückweise muss man in der Regel aufbauen, wenn etwas Einheitliches zu Stande kommen soll.

In Hinsicht auf ästhestische Form und Zweckmässigkeit aber welch' ein Contrast zwischen dieser und der in St Gallen von Architekt *Kubli* aufgeführten, so vortrefflich eingerichteten Zuchtanstalt!

Ein grossartiger und erfreulicher Styl in den *Staatsbauten* entwickelt sich endlich *am Ende* des vorigen Jahrzehnts vornehmlich am Postgebäude und der Kantonsschule, so wie auch an dem Kantonsspital, und zwar in so entschiedener Weise, dass wenn Zürich nach dem Buche des Schicksals fernere Baumonumente erschaffen sollte, wir die Hoffnung nähren, eine verdorbene Bauart werde nicht so leicht wieder einreissen, im Gegentheil die jetzige Baukunst sich mehr und mehr vervollkommnen. Als die hervorragendsten Träger dieser *neuen Richtung* erscheinen uns der schon vorhin benannte Architekt *C. Stadler* und *G. A. Wegmann*, welche beide auf Akademien und auf Reisen sich tüchtige Kenntnisse sammelten und einen durchgebildeten theoretischen Verstand mit praktischem Blick und mit Geschmack in sich vereinigen.

Von dem erstern ist das *Postgebäude*, welches mit seiner Façade beinahe die ganze Länge der Poststrasse einnimmt, nach eigenen Ideen componirt. Ein Hauptmotiv war, das Gebäude mit der in ei-

nem republikanischen Staat herrschenden Einfachheit und doch zugleich mit äusserer Würde in Einklang zu bringen; es sollte den Charakter eines Post-Gebäudes, und nicht etwa den eines fürstlichen Pallastes oder reichen Privatgebäudes an sich tragen, somit ein prunkender Baustyl vermieden werden. Demnach wählte Stadler die schöne doch nicht zu ernste römisch-dorische Bauart für das Aeussere und die griechisch-dorische für die nach dem innern Hof gekehrten Hallen und Räume.*)

Das Gebäude bildet im Grundriss ein beinahe gleichseitiges Viereck, dessen Hauptface eine Länge von 247′ einnimmt, und für die Postadministration dient, während die andern 3 Seiten zu Remisen geschaffen wurden, die einen grossen innern Hofraum umgeben. Die Façade besteht aus einem Mittelbau und zwei Seitenflügeln, ersterer behufs bequemer Einfahrt und möglichster Geräuschlosigkeit in den Bureaux von der Strasse ziemlich tief zurückgesetzt; letzterer an dieselbe vorgeschoben und theils im Interesse des hier mit Briefen und Packeten verkehrenden Publikums, theils zur Zierde des Gebäudes mit Säulenhallen gedeckt. Nach Inhalt des Programms hat die Post nur *eine* Einfahrt in der Mitte, welche mit ihren Seiten-

*) *Man unterscheidet in der Baukunde den griechischen oder altdorischen und römischen oder neudorischen Styl und versteht unter jenem den rein griechischen, unter diesem den von den Römern nachgebildeten dorischen. Der erstere wird vorzüglich an Gebäuden von ernstem Charakter, Rath-, Stadt-, Zeughäusern u. s. f. angewendet. Die Vermischung von alt- und neudorischem und selbst jonischem Styl kommt bei den neuen Baumonumenten oft vor.*

Eingängen einen Vorsprung im Mittelbau bildet, durch starke Quadrierung sich massiver charakterisirt, und durch eine Attika (Aufsatz über dem Hauptgesimms) vor dem übrigen Theil des Mittelbaues sich heraushebt.

Die vier Seiten des Hofes umgibt eine offene Halle von 48 griechisch- dorischen Säulen; hinter denselben auf drei Seiten die Remisen, auf der vierten der Säulengang längs den Bureaux der Administration.

In Mitte des Hofes war ein Brunnen, mit einem Löwen, dem Wappenthier Zürichs, auf einem Piedestal liegend und das Wasser in ein rundes Bassin ausgiessend, längst projektirt. Er harrt noch der Vollendung. — Das Postgebäude macht einen *nachhaltigen*, sehr günstigen Eindruck.

C. Stadler ist 1788 in Zürich geboren. Nachdem er sich in verschiedenen Theilen des Baufaches als Zimmermann, Schreiner, Steinhauer, Schlosser, Schmid, und Maurer praktisch geübt hatte, begann er die mathematischen Studien auf der Academie zu Genf, Paris, Wien und verwandte mit Inbegriff seiner Reisen in Deutschland, Frankreich und Italien neun Jahre zu seiner Ausbildung. Früher hatte er sich den nichtklassischen Styl von Weinbrenner in Karlsruhe *) angeeignet, machte sich aber nach den in andern Ländern gesammelten Erfahrungen davon los, und näherte sich vorzüglich der italienischen Schule. Von ihm rühren auch mehrere Privatgebäude in Zürich z. B. das Bodmersche Haus im Thalacker, das Orell'sche ebenda, der Schönbühl u. s. f. her, welche von seinem guten Geschmack zeugen.

Die *Kantonsschule* ist das Werk des Architekten

---

*) *Siehe über Weinbrenner unten, — Carlsruhe.*

Wegmann nd dient für die beiden Abtheilungen dieser Anstalt, Gymnasium und Industrieschule.

Das Gebäude erhebt sich im Hintergrunde eines ansteigenden Platzes auf einem terrassenförmigen Hügel, auf welchen eine 56′ breite Treppe mit 32 Stufen führt. Es ist 148′ lang, 129′ breit und 64′ hoch im Viereck gebaut, und einen Hof einschliessend, gegen welchen das Dach abfällt, so dass man von aussen nichts von letzterem bemerkt.

Das Gebäude lässt sich nicht unter den griechischen, römischen, byzantinischen, altdeutschen, oder irgend einen andern bestimmten Styl einreihen, es ist das Erzeugniss freier Composition, das Resultat individueller, aber von gründlichen *allgemeinen* architektonischen Studien geleiteter Kunst. Am meisten nähert es sich wohl der neuen Bauschule von Schinkel in Berlin.

Der Architekt suchte sehr passend die Schönheit des Gebäudes mehr durch die Wirkung der Massen, durch gute Verhältnisse und die unverhüllte Construction, als durch Reichthum an Verzierungen zu erreichen.

Aeusseres. Die Façaden mit Wandstreifen von Quadersteinen und Zwischenfeldern von gewöhnlichem Mauerwerk machen einen würdigen Eindruck.

In den Zwischenfeldern sehr breite und hohe horizontal überdeckte Fenster, mit steinernen Fensterkreuzen nach der Weise des 16. Jahrhunderts abgetheilt. Die Eingänge ebenfalls horizontal überdeckt; die Architrave (Unterbalken) werden hier durch viereckigte Säulen getragen.

Das Hauptgesims, mit einer stirnziegelartigen Krönung versehen, trägt den Charakter der florentini-

schen Gesimse, mit schief aufstrebenden Consolen unter der Hängplatte. Sockel, Wandstreifen, Gesimse und Fenstereinfassungen von hellgrauem Sandstein; an den Mauerfeldern grauer Spritzbewurf. Unter den Gurten am Hauptgesimse und im Friese Backsteinverzierungen in ihrer röthlichen Farbe sich lebhaft aus dem grauen Grundton abhebend. Die Profilirung meist scharf und eckigt. Bei den Ornamenten z. B. bei den Säulenkapitälen Anwendung einheimischer Pflanzenformen: Eichenblätter, Epheu, Trauben, Rosen etc.

Inneres. Die Eintheilung einfach. Nach aussen rings herum die Lehrsäle durch grosse Fenster hell beleuchtet, gegen den Hof ein Korridor. In der Aula, 52′ lang, 34′ breit und 24′ hoch, sind die Wandflächen, conform der äussern Struktur, durch Wandpfeiler und die Decken durch Unterzüge in Felder abgetheilt. Auf vorspringenden Pfeilern sollen, nach der sehr empfehlenswerthen Idee des Architekten, die Büsten vaterländischer Gelehrter Platz finden und die Felder zum Theil mit historischen Fresken ausgefüllt werden. Wir hoffen, auf die Ausführung dieser Projekte nicht zu lange warten zu müssen.

Im J. 1838 wurde der Bau angefangen, 1839 sistirt, 1840 wieder fortgesetzt, unter Dach gebracht und 1841 grösstentheils vollendet. In diesem Sommer soll die Kantonsschule eingeweiht und bezogen werden. Was derselben sehr zu statten kommt, ist die ihr entsprechende *Umgebung*; der ganze grosse Platz unterhalb nämlich, den sie dominirt, wurde zum Turnplatz geschaffen und so die geistige und die gymnastische Bildung der Jugend selbst in localer Hinsicht auf's Zweckmässigste vereinigt.

Gustav Albert Wegmann, 1812 in Zürich geboren, bringt seine erste Lehrzeit von 1827 — 31 bei einem zürcherschen praktischen Baumeister (Volkart) zu, arbeitet 1831 als praktischer Maurer am neuen Gebäude des Finanz-Ministeriums in Carlsruhe (von Hübsch errichtet); tritt 1832 — 34 in die neugegründete polytechnische Schule daselbst, wird ein eifriger Bekenner der radikalen Baugrundsätze von Hübsch,*) führt in seinem Auftrag 1834, das von demselben entworfene Gewächshaus zum botanischen Garten in Heidelberg aus, kommt 1835 nach München, besucht die Akademie unter Gärtner, wird in den architektonischen Verein daselbst aufgenommen, — im Winter von 1835 — 36 Präsident desselben — und ist eben im Begriff eine Reise nach Berlin zu machen, als in öffentlichem Concurse sein Plan zum neuen Kantonsspitalgebäude in Zürich den Preis gewinnt. Er geht nach Hause und die Ausfürung jenes Werkes wird ihm nebst einem Collegen, Zeugheer, auf den wir kommen, übergeben. Im Jahr 1838 endlich macht er eine Reise nach Frankreich und England. Fortgesetztes Studium und praktische Beschäftigung füllen seine ganze Zeit aus.

Der Kantonsspital. Während die verschiedenen Versorgungsanstalten (Krankenhaus, Irrenhaus, Gebähranstalt, Armenhaus) mit ihren Dependenzen, bisher alle in Einem Umfang mitten in dem bevölkertesten Theile der Stadt zusammengedrängt lagen, so erheben sich nun die neuen Spitalgebäude östlich vor der Stadt, am Abhang des Zürichberges, an einer sehr schönen Stelle mit der reizendsten Aussicht. Sie bilden eine Gruppe von drei Gebäuden, vorn das Krankenhaus

*) *Ueber Hübsch siehe unten: Carlsruh.*

und die Anatomie in *einer* Linie; — hinter denselben in einer Entfernung von circa 400 Fuss und höher liegend das Absonderungshaus für syphilitische Kranke. Rings um die Gebäude erstrecken sich Gartenanlagen, zum Theil für Erholung der Reconvalescenten bestimmt.

Wenn bei jedem Gebäude die Zweckmässigkeit erste Bedingung ist, so vor allen bei einem Hospital. Auf dieselbe ward denn auch hier höchst sorgfältig Rücksicht genommen, und der Ausspruch ausgezeichneter fremder Aerzte ging schon dahin, dass wenige ähnliche Anstalten an praktischer baulicher Einrichtung diese übertreffen. Obgleich der Architekt hier äussere Pracht vermeiden, sich an möglichst einfache Formen halten musste, macht sich der Bau dennoch durch die 1200 Fuss lange Fronte, durch edle Hauptverhältnisse, durch die Gruppirung der verschiedenen Gebäude und Gebäudetheile unter sich, denen man von Aussen schon die geschickte innere Eintheilung ansieht, endlich durch den geschmackvollen Haupteingang grossartig. Der Carakter des Gebäudes neigt sich keineswegs zum Finstern, Ernsten, Klösterlichen hin, sondern hat mehr das Freundliche, Heitere eines Curortes. Aus diesen Gründen kann man auch mit den vielen Fenstern, welche auf eine starke Entfernung nicht den wünschbaren Eindruck machen, weil die Mauerflächen zu sehr durchbrochen scheinen, sich leicht versöhnen. Die *Zweckmässigkeit* der innern Eintheilung erforderte ihre Zahl.

Das Gebäude besteht aus einem Mittelbau von drei, und aus zwei Seitenflügeln von zwei Stockwerken, welche wieder verschiedene, mit den innern Abtheilungen korrespondirende Vor- und Rücksprünge haben.

Das bei diesem Bau befolgte System ist dasjenige, welches in neuerer Zeit durch Errichtung vieler Spitäler in Deutschland, namentlich des berühmten Hamburger Krankenhauses, sich ausgebildet hat. Das Gebäude dehnt sich vorzüglich in die *Länge* aus, um für seine Räume die *Mittagsseite* zu gewinnen. Auf der Nordseite zieht sich ein 600′ langer gerader Corridor durch dasselbe hin, und ist mit den geräumigen Treppenhäusern verbunden; auf der Südseite liegen die Zimmer.

In den Seitenflügeln befinden sich die gewöhnlichen Krankensäle; jeder derselben 40′ lang, 25′ breit und 14′ hoch; in der vordern kurzen Seite drei grosse Fenster, in der hintern eine Thüre gegen den Corridor; an jeder der beiden langen Seiten stehen 6 Betten. So kann das ganze Krankenhaus 300 Patienten aufnehmen. *) Zwischen je zwei Krankensälen ist ein Cabinet angebracht, in welchem die Lingen und übrigen nöthigen Utensilien in Schränken aufbewahrt werden; hier stehen auch die Waterklosets und Cataplasmenheerde u. s. f.

Der Mittelbau enthält alle die vielen, zum Organismus eines Krankenhauses gehörenden gemeinschaftlichen Räume, und eine Anzahl kleinerer Zimmer für Kranke aus vornehmern Ständen. Diese kleinern Räume werden durch Zimmeröfen erwärmt; während in den Flügeln des Gebäudes Wasserheitzungsapparate nach Perkin's System eingeführt sind, welche zugleich die Ventilation der Zimmer, so wie die Erwärmung des Korridors bewirken.

Noch ist zu erwähnen, dass das Terrain, auf

---

*) *Das Absönderungshaus ist auf* 70 *Kranke berechnet.*

welchem der Spital steht, wegen nasser Ingredienzien ziemlich schwer zu behandeln war; durch ein ganzes Netz von Kanälen und Tollen ist aber der Boden vollkommen trocken gelegt worden.

Das *Projekt* zu diesem Werk wurde schon im J. 1835 aufgefasst, und für Anfertigung der Pläne nach einem gegebenen Programm öffentliche Concurrenz eröffnet, wie dieses in der Schweiz seit längerer Zeit üblich ist. Prämien erhielten: Architekt Jeuch von Baden,*) Archit. Wegmann von Zürich und Archit. Kaiser von Berlin.

Die Anfertigung der Ausführungsplane, so wie die Ausführung des Baues selbst wurde sodann, wie wir bereits bemerkten, den Architekten Wegmann und Zeugheer gemeinschaftlich übergeben, der Bau 1837 angefangen, 1838 unter Dach gebracht, 1839 sistirt, 1840, 41 und 42 im Innern vollendet und ausgestattet. Die Gesammt-Kosten (mit der Ausstattung) betragen 800,000 Schweizerfranken.

Der Miterbauer des Spitals, *Leonhard Zeugheer*, geb. 1812, hat als Architekt eine durchaus systematische Schulbildung genossen und gehört unter die originellen Köpfe. Für sehr gelungen halten wir sein neues Schulhaus in Winterthur, ein grossartiges Werk, welches dem Meister und der Stadt, die es aufführen liess, zur Ehre gereicht. Weniger spricht uns individuell seine Kirche in Neumünster an; — ob und in wie fern bei derselben die Baubehörden ungünstig einwirkten, wissen wir nicht. Von Zeugheer auch das neue Pfrundhaus, das Blindeninstitut und mehrere Privatgebäude.

---

*) *Siehe über ihn unten: Baden im Aargau.*

Ausser C. Stadler, Wegmann und Zeugheer gehörte noch einer neuen, wissenschaftlichen Schule an: der im vorigen Jahr in der Blüthe des Alters verstorbene Professor *L. F. v. Ehrenberg*, (zugleich auch ausübender Architekt), welcher namentlich um die werdende Geschichte unserer neuesten Baukunst unleugbare Verdienste sich erworben hatte. Hauptsächlich er betrieb die Stiftung eines Architekten-Vereins in der Schweiz, der vor wenig Jahren zum ersten Mal in Basel zusammentrat und seither fortblüht. Ehrenberg funktionirte als Aktuar dabei. Er gründete ferner die „Zeitschrift über das gesammte Bauwesen, bearbeitet von einem Vereine schweizerischer und deutscher Ingenieure und Architekten,“ deren Redaction er bis an seinen Tod, selbst während eines langen und schmerzlichen Krankenlagers besorgte. Er hat in derselben Zeit sein letztes Werk „das Baulexicon“ begonnen, von dessen Vollendung aber eine höhere Macht ihn abrief. Von seiner praktischen Geschicklichkeit als Architekt zeugen mehrere Privatgebäude in Zürich.

Unter den rüstigern jüngern Baukünstlern, die sämmtlich eine gute Bildung genossen haben, sind endlich noch zu erwähnen, *Joh. Casp. Vögeli, jünger*, *Pfister*, (von dem das Hôtel Bauer und Hôtel du Lac herrührt), *Jakob Breitinger*, die beiden Gebrüder *C. F. und A. F. Stadler, jünger* und Andere. Noch zu keiner Zeit hat Zürich so viele Talente in diesem Fache besessen. — Der Architekt, indem er für andere baut, errichtet sich zugleich immer sein eigenes, in der Regel bleibendes Monument. Schliesen wir unsern Abschnitt über die Baukunst mit dem Wunsche, dass diesen Männern Gelegenheit werde, in Werken sich zu

verewigen, die auch noch vor dem Urtheil der Nachwelt ehrenvoll bestehen.

Der *Strassen- und Brückenbau* liegt unserm Plan zu ferne, als dass wir specielle Rücksicht auf seine Leistungen nehmen könnten; doch bemerken wir beiläufig, dass die neuen Bauten in der Stadt: Münster-Brücke, Quais und Seehafen, Werke des früher in St. Gallen, dann in Zürich, und nun in Oesterreich angestellten Ingenieurs *Negrelli* sind. Von ihm auch die Kornhalle.

II. SCULPTUR.

Dieser Zweig der Kunst ist sowohl in *alten* als *neuen* Erzeugnissen in Zürich nur spärlich repräsentirt. Von alter Sculptur verdient ausser den, bereits an und in den Kirchen herausgehobenen Arbeiten das in Stein gehauene Wappen Froschauers nähere Beachtung; es ist noch an seiner ursprünglichen Stelle, auf dem Brunnen der Froschau (nahe bei der Predigerkirche) zu sehen und ziemlich gut erhalten. Froschauer, der *erste* Buchdrucker Zürichs, auch Specialfreund von Zwingli und Antistes Bullinger, siedelte sich um die Zeit der Reformation aus Deutschland hier an, kaufte ein ehemaliges Klostergebäude, benannte es „Froschau“ (so heisst es noch) und symbolisirte seinen Familiennamen in dem erwähnten Steinbilde. Auf der geschmackvoll gearbeiteten Säule seines Hausbrunnens sitzt nämlich ein gutgenährter Frosch, auf dessen brei-

tem Rücken ein nackter, nur mit einem Federhut bedeckter, in der rechten Hand Früchte haltender Knabe stolz und vergnügt einherreitet. Der Verfertiger ist unbekannt, das Material Sandstein. Hier nun erkennen wir schon eine ungleich naturgemässere verständigere, edlere Behandlung, als in den Bildern am Gross-Münster. Wären mehrere ähnliche Proben des Meissels aus Froschauers Zeit auf uns gekommen, so müsste man sagen, dass die Sculptur in Zürich im sechszehnten Seculum mit der damaligen in Hans Asper repräsentirten Malerei, zwar nicht Schritt gehalten, aber doch ein annähernd gleiches Ziel verfolgt habe. So aber steht diess Steinwerk zu isolirt da, als dass man von Zürcherscher Bildhauerkunst jener Zeit im Allgemeinen sprechen könnte. Wahrscheinlich hat Froschauer etwa von einem ehemaligen Landsmann, einem deutschen Künstler, diese Brunnensäule herstellen lassen. Glücklicherweise ward dieselbe niemals mit Farbe angestrichen.

Die übrigen Standbilder auf den öffentlichen Brunnen (aus späterer Zeit) sind ohne Ausnahme unbedeutend.

Ein öffentliches Werk *neuerer* Zeit, das zu Ehren Salom. Gessners,*) von seinen Mitbürgern errichtete Denkmal im Platz, hat, obwohl die Form des eigentlichen Monuments nicht musterhaft, und die Urne schwer ist, doch künstlerischen Werth. Die bronzene Büste nämlich von Gessner, eine Arbeit von Bildhauer *Christen* in Stanz scheint uns gediegen und character istisch. Chri-

---

*) *Ueber Gessner selbst siehe den Abschnitt „Malerei in Zürich."*

sten war 1769 geboren, studierte von 1788 an drei Jahre in Rom unter der Leitung Trippels, und hat später in der Schweiz manches verdienstliche Erzeugniss hervorgebracht. Ein neuerer deutscher Schriftsteller erklärt beiläufig: „unter seinen Büsten verdienen ausgezeichnetes Lob die des Salomon Gessner (ohne allen Zweifel eben diese), der Schweizerheld Hans von Hallwyl in übernatürlicher Grösse. Die Büsten von Pestalozzi und Pfeffel, die er (Christen) für König Ludwig von Bayern verfertigte, gehören zu den besten Werken neuerer Sculptur.“ — Ferner zierte ein Hautrelief in Marmor die eine Seite dieses Monuments, darstellend Daphnis und Mycon nach Gessners Idyllen, von *Alexander Trippel* aus Schaffhausen, geb. 1744, der ausser seiner Studienzeit in Copenhagen, die 1761 begann, noch mehrere Jahre dort als selbständiger Bildhauer zubrachte, dann nach Paris und 1776 nach Rom kam, wo er eine ehrenvolle Stellung unter den Künstlern einnahm, und unter die Wiederhersteller eines bessern Geschmackes in der Sculptur gezählt ward. Er starb daselbst 1793. — Das berührte gelungene Relief hatte durch die Witterung Schaden genommen und wurde in den Pavillon neben dem Denkmal versetzt, wo es allerdings besser aufbewahrt ist.

Andere Werke der Bildhauerkunst aus neuerer Zeit sind hie und da zerstreut (siehe Lavaters Bild auf der Wasserkirche, Cardinal Bernis in der Sammlung von Prof. Keller u. s. f.). Sonst findet sich nichts Bedeutendes aus diesem Zweige an *öffentlichen* Orten vor, ein übrigens sehr begreiflicher Umstand, wenn man weiss, dass die besten Zürcherschen Bildhauer *Balthasar Keller* (aus dem 17. Jahrh.) und *Heinr. Keller* (geb. 1777) immer nur im Auslande lebten und wirk-

ten, jener in Frankreich, dieser in Italien. So besitzt in der That Zürich seit der byzantinischen Zeit (Gross-Münster) nur so sehr vereinzelte und geringe Bildhauerarbeiten, dass es auf eine *Geschichte* der Sculptur, welche wirklich diesen Namen verdiente, verzichten mag. Auch gegenwärtig widmet sich unsers Wissens von den jüngern Zürchern, welche im Ausland studieren oder etablirt sind, keiner diesem Fache. Der Zürchersche Messias der Sculptur dürfte also noch längere Zeit nicht erscheinen.

III. DIE MALEREI.

„In Republiken kann keine Kunst gedeihen", — diesen Satz hat man schon unendlich oft ausgesprochen, und muss ihn immer wieder hören, obwohl er in dieser Allgemeinheit nicht wahr ist, wie unter anderm von den Griechen zu Perikles Zeit glänzend bewiesen wurde, wo mehrere Zweige der Kunst höher standen, als seither niemals bei irgend welchem Volke unter irgend welchem Kaiser oder König. Dass in Zürich wenigstens die *Baukunst* zu verschiedenen Zeiten Löbliches geleistet, haben wir gesehen. Auch die *Malerei*, obgleich sie von *Staatswegen* wenig oder gar nicht unterstützt wird, schlug doch Wurzeln, sie fand in dem Bürgersinn Anklang und Ermunterung, und Zürich erlebte besonders *Eine* Periode der Malerkunst, in welcher es mit mehreren monarchischen

Städten einen Zweikampf ohne Gefahr hätte bestehen können.

Schon lange vor der Reformation war in Zürich die Malerei zu Hause und bewegte sich, wie damals fast überall in dem Kreis der biblischen Erzählungen, der Martyrologie und des Legendenwesens und stand so zu sagen ausschliesslich im Dienst der Kirche. Was auch nicht *von* der letztern, ward doch gewöhnlich *für* dieselbe bestellt.

Diese *vor*reformatorische Zeit umfasst also die *erste Periode* der Malerei in Zürich, und zwar setzen wir dieselbe so weit zurück als sich irgend noch Spuren verfolgen lassen. Die ältesten Gemälde, z. B. aus dem 14. Jahrhundert waren in Fresko oder Tempera; die Oelmalerei kam erst später allgemein in Aufnahme. Allein irgend welche Ueberreste von Bedeutung aus jener Zeit existiren nicht mehr; verhältnissmässig grossartige Darstellungen aber gleich jenen ehemaligen in Basel (Todtentanz) hatten nie bestanden. Wenn man sich übrigens einen tiefen Begriff von der Stufe, auf welcher die Malerei im 14ten und selbst noch im 15ten Jahrhundert im *Durchschnitt* stand, machen will, so betrachte man nur die 2 grossen Bilder in der antiquarischen Sammlung, die Anbetung der Könige und den hl. Georg. Roh-byzantinischer Geschmack durchweg vorherrschend.

Auch die *Oel*gemälde aus dem fünfzehnten und ersten Anfang des 16. Jahrhunderts tragen wie in der altdeutschen Kunst, grossentheils auch hier noch den byzantinischen Charakter; nur zeigt sich schon mehr ein, freilich nicht immer gelungenes, Streben nach besserer Auffassung der Physiognomieen, eine genauere Ausführung der Arbeiten im Ganzen und Einzelnen,

eine vorwärtsschreitende technische Behandlung der Färbung, selbst etwa einmal in den Köpfen ein gelungenes, in Kleidern, Geräthschaften u. dgl. zuweilen sogar ein brillantes Kolorit. Dagegen in den Figuren noch die alte Unbeholfenheit und in der Zeichnung viele Abnormitäten. Wir verweisen auf die von uns kritisirten sieben alten Bilder auf der Stadtbibliothek.

Zwei Künstler, welche wir als die Schlusssteine der ersten Periode betrachten, obgleich der eine, wenigstens der Zeit nach, in die zweite hinüberragt, sind wir durch Mittheilung von gelehrter Seite im Stande namhaft zu machen: *Lux oder Lukas Zeiner*, der von 1488 an vorkommt und *Hans Leu*, von 1500 an bekannt, welcher letztere 1531 in der Kappelerschlacht starb. Der erste scheint vorzüglich Glasmaler gewesen zu sein. Er verfertigte z. B. im Jahr 1503 der letzten Aebtissin beim Fraumünster ein Fenster (Glasgemälde), welches sie dem damaligen Abt von Cappel schenkte und wofür er 20 Pfund und fünf Schillinge erhielt, ein nach dem Geldwerth jener Zeit bedeutender Preis. Von seinen Arbeiten ist uns persönlich nichts bekannt. H. Leu malte 1500 den Oelberg an der Fraumünsterkirche für 20 Pfund und 10 Mütt Kernen; auch ein Altargemälde, — beides verschwunden. Möglich, dass einige der sieben Oelbilder auf der Stadtbibliothek von ihm herrühren; doch wagen wir aus kritischen Gründen dies kaum laut auszusprechen, insofern die Ansicht der Stadt Zürich (in der antiquarischen Sammlung) wirklich von ihm gemalt ist.

Eine fruchtbarere Zeit, *die zweite Periode*, beginnt sodann mit *Hans Asper*, geb. zu Zürich 1499 † 1571

dem ältesten hiesigen bekannten Künstler, der einen *ausgebreitetern* Ruf geniesst und verdient, ein regsamer produktiver Geist, der sich besonders Holbein zum Vorbild genommen hatte. Zwar sind seine Arbeiten sehr ungleich, im Anfange seiner Laufbahn scheint auch ihm noch die byzantinische Weise innegewohnt zu haben, von welcher er sich aber später loszumachen und in Form und Farbe sich der Natur zu nähern wusste. Ein Belege für das Letztere sein Portrait von Zwingli auf der Stadt-Bibliothek, für das Erstere ein paar Bildnisse in der Kellerschen Sammlung, von welchen wir unten sprechen. In seinen *bessern* Bildnissen entwickelt er eine wirklich gediegene von manieristischen Banden ziemlich freie Behandlung, dabei eine grosse Gewissenhaftigkeit in der Ausführung, viel Sinn und Geschmack für Anordnung, namentlich eine recht klare, bestimmte Charakterisirung und Individualisirung des Originals. Asper *componirte* auch, allein im *Portraitiren* scheint uns seine Stärke bestanden zu haben. Ungeachtet er ein für seine Zeit sehr tüchtiger Künstler, auch von seinen Mitbürgern sehr geschätzt war — sie erwählten ihn zum Mitglied des Grossen Raths — lebte er doch in dürftigen Umständen, ein Beweis, dass schon damals die Kunst den Einen mehr Ehre als Gold eintrug.

Einige Zeit später wirkte in Zürich *Josias Maurer*, geb: 1530 † 1578, der vornehmlich als Glasmaler eines verbreiteten Rufes genoss. Doch sind die erweislich von ihm herrührenden diesfälligen Arbeiten sehr selten, seine Manier daher schwer zu charakterisiren. Von ihm ehemals im Schützenhaus seiner Vaterstadt (laut J. C. Füssli) „die Pannerherren löblicher Eidgenossenschaft;“ sie sind verschwunden. Er ist unsers

Wissens der *älteste dem Namen nach* bekannte Zürcher Glasmaler; dass aber dieser Zweig in Zürich schon viel früher geübt wurde, beweisen nebst andern die gemalten Scheiben in der Kirche zu Kappel. Er befliss sich schon einer viel korrekteren Zeichnung, als den Künslern dieses Fachs aus früheren Perioden im Durchschnitt eigen war. Indessen gehen die Schriftsteller Füssli, Fiorillo, Gessert und andere darin einig, dass sein Sohn und Schüler, *Christoph Maurer*, geb. 1558 † 1614*) ihn in der Glasmalerei übertroffen habe. So finden wir über ihn unter andern folgendes Urtheil: „Composition und Zeichnung ist in seinen Werken gleich vorzüglich, und in ihrer Behandlung Kraft und Keckheit mit der höchsten Vollendung in der Ausführung auf eine seltene Art vereint. — *Landschaften* sind von den Aeltern nie mit solcher Wahrheit und Kunstfertigkeit auf Glas gemalt worden.“ Er malte übrigens am meisten historische, hauptsächlich biblische Gegenstände und verdient als der *erste*, welcher die Glasmalerei in Zürich von einem höhern Standpunkt betrieb, in der hiesigen Kunstgeschichte eine ausgezeichnete Stellung. Dass seinen frühesten Arbeiten noch nicht die spätere Virtuosität inwohnt und auf jene das vorhin citirte Urtheil nicht passt, bedarf wohl keiner weitern Auseinandersetzung. Er soll auch der Fresko- und Oelmalerei und des Kupferstecherfachs sehr kundig gewesen sein. Weniger bedeutend ist Christophs

*) *Gessert, Geschichte der Glasmalerei, Stuttgart und Tübingen* 1839 — *giebt die auf beide Maurer bezüglichen Jahrzahlen anders, als wir an: er hält sich an Fiorillo, wir an Füssli, Geschichte der besten Künstler in der Schweiz,* 4 *Bde. Zürich* 1769, *die nähere Quelle.*

jüngerer Bruder *Josias Maurer*, dessen blosse Namensanführung genügen mag. Noch verdient neben *Heinrich Wegman*, von dem übrigens Weniges bekannt ist, besonderer Erwähnung: *Jost Ammann*, geb. in Zürich 1539 † in Nürnberg 1591, Maler und Kupferstecher. Seine Gemälde sind sehr selten und wir ausser Stand, aus persönlicher Anschauung eine Charakteristik davon zu geben. Sie werden aber geschätzt. Aus seinen sehr zahlreichen Kupferstichen darf man schliessen, dass er ein tüchtig gebildeter, produktiver Zeichner war und mit grosser Leichtigkeit arbeitete. Erzählt ja unter anderm Sandrart, er habe von Georg Keller, einem Frankfurter Maler gehört, dass Ammann während der vier Jahre, die er bei ihm in der Lehre gestanden, so viele Zeichnungen gefertigt, dass man einen Wagen damit hätte beladen können. Leider aber konnte Ammann auf den Gang der Kunst in Zürich wenig einwirken, da er schon 1560 sich nach Nürnberg begab, und sich dort so wohl gefiel, dass er 1577 das Bürgerrecht in seiner Heimath aufgab und Nürnberger wurde. War auch Dürer damals schon volle 32 Jahre todt, so mochte doch der Sinn für Kunst daselbst allerdings viel reger und ausgebildeter gewesen sein, als in Zürich. Dem Künstler soll man es aber nicht verübeln, wenn er da sein Atelier aufschlägt, wo er am meisten wirken kann.

Endlich reihen wir zwei, etwas spätere Maler, *Dietrich Meyer*, geb. 1572 † 1658, (ätzte Bauerntänze und vieles andere) und *Gotthard Ringgli*, geb. 1575 † 1635, in jene zweite Periode ein, welche wir zugleich mit diesem letztern Meister, dem Lehrer von Hofmann schliessen wollen.

Eine neue, die *dritte Periode* eröffnet nun aber ein

besonders begabter, hoch stehender Künstler *Samuel Hofmann*, wahrscheinlich 1591 (in Zürich) geboren, 1648 gestorben, Historien- und Portraitmaler. Er war, wie vorhin bemerkt, zuerst Schüler von Ringgli und trat dann bei Rubens in Antwerpen, dem damaligen Gründer einer neuern niederländischen Schule, ein. Er fasste die Kunst aus einem idealen Standpunkt auf, sie war ihm jene würdige symbolische Sprache, welche nicht blos gefällig tönen, sondern tiefer gehen, und auf die Herzen der Menschen wirken soll. Innerer Kern schien ihm vor allen den Bildern inwohnen zu müssen. Daher haben auch seine historischen Köpfe in der Regel einen vielsagenden Ausdruck und in seinen Portraiten spricht sich das *Wesen* des Originals aus, es sind nicht blos kenntliche Larven. Dabei vernachlässigste er das Formelle, das Technische keineswegs, im Gegentheil bemühte er sich, seine Bilder gewissenhaft zu vollenden. Ihm war ein reines, saftiges, warmes Kolorit, eine strenge Zeichnung und feste Modellirung eigen. An Hofmann reihen sich sodann zunächst an: *Mathias Füssli*, geb. in Zürich 1598 † 1665, welcher sich in der Richtung gefiel, die man heut zu Tage die romantische nennt, in Darstellung von Plünderungen, Feuersbrünsten, Seestürmen, Schreckensscenen *) u. s. w.; er

*) *Es wird von ihm erzählt, dass, als ihm einmal der Ausdruck der Angst in einem Bilde nicht habe gelingen wollen, er in's Nebenzimmer, wo seine Schüler arbeiteten, mit blankem Säbel, sich wahnwitzig stellend, gesprungen sei und dann die Erschrocknen, nachdem er ihre Züge sich gemerkt, getröstet und schnell abgebildet habe. Aehnliches soll auch Pinelli, ein Italiäner* († zu Rom 1835) *mit seiner Frau oft vorgenommen haben.*

malte Figuren, Landschaften und was ihm vorkam, keck und muthig hin, war freilich von grossen technischen Fehlern nicht frei, immer aber ein origineller Kopf. Hierauf folgen die beiden Gebrüder *Rudolf und Konrad Meyer*, jener 1605, dieser 1618 zu Zürich geboren, der erstere 1638, der letztere 1689 gestorben. Konrad ist der geschicktere und machte sich durch historische Gemälde, wie durch eine Masse von Kupferstichen einen Namen. Wir wollen ihm einen respectablen Grad von Fertigkeit zugestehen, allein seine Gemälde haben uns immer wenig angesprochen, da ihnen nach unserm Dafürhalten eine tiefere Basis fehlt. Mit Konrad Meier schliesst sich die *dritte Periode.* Nur führen wir hier noch beiläufig *Balthasar Keller*, geb. 1638 † 1702, als sehr geschickten und angesehenen Künstler an, der aber in *Paris* als Bildhauer seine artistische Laufbahn betrat und beschloss, und auf die Zürchersche Kunst unsers Wissens nicht influenzirte.

Nun eine lange Pause, bis wieder hervorragende Meister auftreten. Denn die *Werdmüller*, *Schmutz*, der *jüngere Math. Füssli* und selbst die oft gepriesene *Anna Waser* und Andere scheinen uns nicht als Coryphäen der Kunst betrachtet werden zu können. Zur Steuer der Wahrheit sei übrigens bemerkt, dass nach Füssli's Kunstgesch. (3. Bd.) in England, Holland und Deutschland bessere Arbeiten, als hier, von A. Waser existiren sollen. Wir eilen weiter, denn es liegt ausser unserm Plane und Raume eine vollständige Kunstgeschichte von Zürich aufzubauen, wir müssen uns beschränken, in skizzenartigem Modelle bloss Grundform und Hauptverhältnisse anzudeuten. Nur so viel, dass auch spätere Maler, wie *Simmler* und *Bullinger*, von denen der letztere bereits schon in eine neuere Zeit hin-

überragt, und manches Gute leistete, uns doch nicht befriedigten, und die Kunst nicht wesentlich förderten.

Je trockener die Malerei seit Hofmann's Tod, je länger der Stillstand in der Kunst, je erstorbener der Sinn des Publikums für dieselbe, desto fruchtbarer die *vierte Epoche*, welche ungefähr mit dem letzten Drittheil des vorigen Jahrhunderts beginnt, noch in unsere Zeit hinüberreicht und die Landschaftmaler Sal. Gessner, Sal. Landolt, H. Wüest, J. C.Huber, Heinr. Füssli, L. Hess, die Historien- und Portraitmaler J. H. Füssli, Anton Graff, H. Freudweiler, J. Kölla, und Martin Usteri umfasst. Wir haben also an der Spitze dieser Gallerie ein Talent, das zugleich Künstler und Dichter war, und schliessen dieselbe mit einem solchen. Dann aber reihen wir noch vier *Männer des Uebergangs* an, welche nach ihren Jahren und ihrer ersten Studienzeit eigentlich der gleichen, nach ihrer spätern Richtung aber schon mehr der neuesten Epoche angehören; dem landschaftlichen Fach sich widmend: K. Gessner, dem historischen Zweig zugethan J. J. Lips und J. Pfenninger; die Bildhauerkunst übend H. Keller. Alle diese Artisten wollen wir mit kurzen Zügen zu charakterisiren suchen, und dann wenigstens noch die Namen einiger ebenfalls redlich strebender Männer beifügen. Behufs klarer Uebersicht in das Wesen jener Zeit dürfen wir aber nicht chronologisch verfahren, sondern müssen die verschiedenen Fächer der Kunst söndern und mit der Landschaftmalerei, die *zuerst* Blüthen trieb, beginnen.*) Vorher noch einige einleitende Bemerkungen, die auch Licht in jene Periode werfen sollten.

---

*) *Ueber Landschaftmalerei im Allgemeinen, siehe unten Beschreibung der Hess'schen Sammlung.*

Wenn wir in das achtzehnte Jahrhundert zurückblicken, so finden wir in der ersten Hälfte desselben fast überall Wissenschaft und Kunst auf verhältnissmässig niedriger Stufe, nur einzelne Genialitäten werfen wie ferne Leuchthürme einiges Licht in das allgemeine Dunkel. Plötzlich aber nimmt die Literatur in *Deutschland* durch Lessing, Wieland, Klopstock, Herder u. s. w. einen neuen, bisher unerhörten Aufschwung; und auf diesen Grundpfeilern bauten nachher Goethe und Schiller fort und vollendeten das Werk der Civilisation des deutschen Volkes. Aber noch früher, als Lessing und Wieland traten in *Zürich* Bodmer und Breitinger gegen die damalige seichte Literatur in Deutschland auf; schon im *dritten* Jahrzehnt des vorigen Seculum begannen sie den bekannten literarischen Streit gegen die Gottschedianer *) und hatten offenbar schon die Lessingsche Epoche vorbereitet. *Bodmer* zeichnete sich dann besonders durch dichterische, der Kunst so nahe verwandte, Anlagen und Werke aus, und genoss in Zürich bis in sein höchstes Alter (er war 1698 geboren und starb 1783) das Ansehen einer infalliblen Autorität. Seinen Schriften, seinem überwiegenden persönlichen Einflusse ist es wohl hauptsächlich zuzuschreiben, wenn schon ziemlich frühe, wenigstens in gewisse Kreise, bessere Begriffe auch über Aesthetik, ohne welche keine klare Kunstanschauung und Beurtheilung denkbar ist, eindrangen und immer mehr und mehr sich läuterten. Die Vorarbeiten Bodmers, welcher auch die Minnesänger dem Publikum wieder vorführte, der lebendigere Be-

---

*) *Siehe hierüber treffliche Entwickelungen in Gervinus Nationalliteratur.*

trieb der klassischen und englischen Literatur, die spätern Erscheinungen in Deutschland influenzirten nach unserer Ansicht auf die vierte Kunstperiode Zürichs viel stärker, als vielleicht manche ahnen: sie machten die Gemüther für diesen vernachlässigten Zweig *indirekte* empfänglich.

Nun aber kommen noch andere günstige Umstände hinzu. *Winkelmann* trat im Jahr 1765 mit seiner Geschichte der Kunst vor seine, durch den siebenjährigen Krieg gehobenen, deutschen Landsleute und die *Kunstliteratur*, ein vorher nicht mit grossem Glück bebautes Feld, begann allerwärts Blüthen zu treiben und stand gleichsam als eine neue Wissenschaft im Ansehen. *) Etwas später gab in *Zürich Joh. Rud. Füssli* (geb. 1709 † 1793), früher selbst ausübender Künstler, aber als Schriftsteller wirklich viel bedeutender, sein Künstlerlexikon heraus und ihm gebührt das Verdienst, der *erste* in Zürich gewesen zu sein, welcher die Kunstliteratur als förmlichen Beruf ausgeübt hat. Wie günstig sein Werk in allen civilisirten Ländern aufgenommen wurde, brauchen wir hier nicht zu erläutern, dagegen machen wir aufmerksam, wie sehr er damit auf das gebildete Publikum in *Zürich* wirken musste. Man fand an diesen Kunstnachrichten Geschmack, man freute sich, zu lesen, wie einzelne glückliche Künstler von den Mächtigen der Erde mit Ehren und Gold überhäuft worden, mit Einem Wort, man fing an, näher über die Kunst, ihre Stellung und Bedeutung zur menschlichen Gesellschaft nachzudenken und zu begreifen, dass sie nicht blosses Handwerk sei (nämlich die *wahre* Kunst), sondern gei-

*) *Sandrart und Andere schrieben zwar früher schon über Kunst, aber Winkelmann verdunkelte sie.*

stige Elemente in sich fasse und als Kulturmittel einen bedeutenden Rang einnehme. Die *Literatur* trug nicht wenig dazu bei, namentlich den *spätern* Künstlern den Weg zu ebnen.

Auf dem praktischen Kunstgebiete selbst aber wirkte vor Allen *Salomon Gessner* (geb. in Zürich den 1. April 1730 † 1788), ganz der Mann, den Empfänglichen durch seine geschriebenen, wie durch seine gemalten Bilder aus dem Alltagsleben herauszuziehen. Ein durchaus poetisch-gemüthliches Wesen, folgte er in Schrift und Gemälden entschieden der *idyllischen* Richtung. Doch ist nicht unerwähnt zu lassen, dass auch er erst nach dem Erscheinen von Winkelmanns Geschichte (seit 1765) stärker für ein idealeres Streben in der Kunst angeregt wurde, und verdoppelten Fleiss auf seine Compositionen verwendete. Er trat, der *erste* in Zürich, auf eine sehr originelle hier *niemals* geübte Weise auf, und ist als Idyllenmaler der *Stifter einer neuen Schule*. Wenn auch das speciell Arkadische seines Systems keine eigentlichen Bekenner und Fortbildner hervorgerufen, so wurde dagegen der *landschaftliche*, ebenfalls sehr poetische Theil seiner Bilder desto mehr von den spätern benutzt und studirt. Wie verschieden seine *idyllische* Richtung angesehen werden mag, *wir* respektiren sie. Gessner bewies damit, dass die Malerei nicht an altes Herkommen sklavisch sich binden und nur gerade so oder so getrieben werden müsse, er zeigte, dass sie durch originale Behandlung gewinne, und sich jeden Gegenstand unterthan machen könne. Andere vor ihm würde man allerdings in Zürich kurios angesehen haben, wenn sie die Landschaft mit Nymphen und Faunen bevölkert hätten. Er setzte es durch und diese Besiegung alter Vorurtheile dürfen selbst

diejenigen als ein Verdienst gelten lassen, welche seine Arbeiten sonst zu weichlich und zu süsslich nennen. Nie hat er seine Individualität und Selbständigkeit verläugnet. Ueber seine Person und seine Bilder unten Näheres.*) Es dauerte nicht lange so entwickelte sich die Landschaftmalerei in Zürich auf eine erfreuliche Weise. Wir schreiben diess zwar nicht sowohl dem Vorbild, welches in Gessner schon gegeben war, als der individuellen Neigung der betreffenden Künstler zu, welchen das historische Fach weniger zusagen mochte.

Salomon Landolt, geb. 1741 † 1818, den andere gewöhnlich unter die Schlachtenmaler, wir unter die Landschafter einreihen, hatte sich zwar im Ausland leider nicht ausschliesslich auf die Kunst gelegt und konnte auch daheim nicht bloss Maler sein, weil er eine amtliche Stelle übernommen. Dennoch, obgleich ihn diese letztere jedenfalls von der Fortsetzung strenger Studien abzog, machte er sich fortwährend um die Kunst verdient, indem er die sogenannten *landschaftlichen Effektstücke*: Mondschein, Fakelbeleuchtung bei Nacht u. dgl. kultivirte und hierin wahr und natürlich zu schildern verstand. Seine militairischen Figuren in den Bildern betrachten wir nur als Staffage; er war auch darin nicht fest. Zum Künstler offenbar geboren, hätte er gewiss bei planmässigen Studien, und allein der Kunst lebend, Vorzügliches geleistet. Seine Nachtstücke verdienen jetzt noch von Landschaftmalern mit Bezug auf Beleuchtung näher studirt zu werden und ein analoges, zugleich technisch durchgebildetes Talent könnte auf seinen Schul-

---

*) *Siehe Gessnersche Bilder in der Künstler-Gesellschaft.*

tern mit Glück fortbauen. Landolt stand mit Salom. Gessner auf ganz vertrautem Fuss.

Heinrich Wüest, geb. 1741 † 1817, kam im Septb. 1769 von Holland und Paris, wo er studirt hatte, zurück. Gleich suchte ihn Sal. Gessner auf und blieb stets sein Freund. Wüest hat die Natur am liebsten in *ruhigen Situationen* dargestellt, obgleich er auch imponirende Partieen, wie z. B. den Rheinfall nicht scheute. Er ist in seiner Auffassung und im Vortrage sehr einfach und naiv, in seinem Kolorit saftig und wahr, in der Staffage gewandt und mitunter launig, im Baumschlag und Wasser stark, überhaupt in seinem Fache originell und sehr produktiv. *)

Joh. Casp. Huber, geb. 1752 † 1827, der als Malergeselle bei Wüest in der Lehre stand und dort seinem Meister Einiges ablernte, dann ins Ausland reiste, lange in Düsseldorf lebte, und endlich 1789 heimkam, hat sich vorzüglich in der *Marine* (Seemalerei) hervorgethan, und in manchem gelungenen Bild die ruhige oder stürmische See charakterisirt. Auch *seine* Richtung war eine eigenthümliche, empfundene, nicht geborgte.

Heinr, Füssli, geb. 1755 † 1829. hielt sich an die *stille* Landschaft, an einen geräuschlosen, bescheidenen, ansprechenden Vortrag, und meistens an kleinere Aufgaben. Er erreichte an Originalität die obigen Meister nicht.

Der weit über die bisherigen hervorragende Landschafter aber war *Ludwig Hess*, geb. 1760 † 1800.

---

*) *Seine Gemälde sind zerstreut. Viele nicht unbedeutende Stücke aber besitzt noch sein Tochtermann, Herr Stadtrath Seiler in Schaffhausen.*

Wir haben so viele Beispiele, dass geniale Köpfe ihrer Bestimmung entzogen und zu einem ihrer Natur widersprechenden Berufe angehalten werden sollten, sich aber emancipirten, und diejenige Bahn ergriffen, zu welcher ihr innerster Trieb sie unwiderstehlich hindrängte und welche dann auch gewöhnlich Ausserordentliches leisteten. So Quintin Messis, der Grobschmiedlehrling, einer der nachmaligen berühmtesten altdeutschen Künstler; Claude-Lorrain, der Pastetenbäckerjunge, nachher der erste Landschaftmaler; Carravaggio, der Maurergeselle; Bakhuysen, der Kaufmannsdiener u. s. w. So *Hess*, der das Fleischerhandwerk erlernen und auch noch später üben musste, wie wir unten näher erfahren. In ihm lag das entschiedenste Malertalent, dasselbe *musste* zum Durchbruch kommen. Bei Sal. Gessner und Wüest holte er Rath und sah bei letzterem, wie man in Oel male; dann ging er in die freie Natur hinaus und schilderte sie schon frühe mit einer Klarheit, die in Erstaunen setzt. Man sieht, er hatte seine Bilder genau und treu nach der Natur aufgenommen und wie sie noch frisch vor seiner Seele standen, malte er sie ohne Verzug; dann entflossen sie seinem Innern gleich klaren in Worte gefassten Ideen und manches ward auf der Staffelei so natürlich, wie er es selbst vielleicht nicht hoffen durfte. Das ist der Vortheil ausgezeichneter Autodidakten, dass sie meistens mehr durch blosse rasche innere Eingebung als durch lange Ueberlegung den richtigen Punkt (den Nagel auf den Kopf) treffen. Dabei eignete sich Hess durch unermüdeten Fleiss eine solche Herrschaft über den Pinsel an, dass ihn die schwerste Form, die schwerste Beleuchtung nicht genirte, er nie mit fremdartigen blössendeckenden Einschiebseln oder

Unbestimmtheiten sich helfen musste. Beinahe alle seine Gemälde tragen einen entschiedenen *Charakter.* Wenn Salomon Gessner das Arkadische, Wüest das Naive und Anmuthige in ihrem Styl ausdrückten, so tritt ergänzend Hess neben sie, der das *Kolossale, Erhabene* ergreifend schildert.

An diese Künstler schlossen sich als Landschafter mit redlichem Willen aber nicht mit demselben Erfolge an: *Joh. Kasp. Kuster* von Winterthur, *Heinrich Rieter* von da, *Schellenberg* eben daher, *Joh. Heinrich Meyer* von Zürich, *Joh. Heinrich Troll* von Winterthur, *Heinr. Maurer* von Zürich, später *C. Rahn* von Zürich, der vor wenigen Jahren in Russland umkam endlich *Biedermann* von Winterthur, stärker übrigens als Thiermaler, denn als Landschafter, daneben auch Portraitist. Alle diese Künstler hat Charon bereits in das Reich der Schatten hinübergegeführt.

Die Landschaftmalerei, so viel geht wohl aus dem Gesagten hervor, war in der vierten Periode qualitativ und quantitativ in einem für die damalige Zeit und für eine so kleine Stadt wahrhaft auffallenden, selten vorkommenden Maasse repräsentirt. Es zeugt von dem Muthe der Betreffenden, dass sie sich durch Concurrenz nicht abschrecken liessen und der Erfolg krönte ihren Eifer. Denn obgleich zur Zeit von Wüest's Auftreten von einem Zürcher an einen Freund in's Ausland geschrieben wurde, er solle auch denken, dass jetzt mehrere junge Leute sich als Maler *von Beruf* aufthun und davon zu leben hoffen, hatten doch einige der genannten und der noch folgenden Künstler sich ein schönes Vermögen erworben, was unsere, oben ausgesprochene Ansicht bestätigt, dass damals das Publikum für die Kunst bereits ziemlich erzogen war.

Konrad Gessner, Sohn von Salomon Gessner, geb. 1764 † 1826, den wir bereits als Uebergangsmann von der vierten zur fünften Epoche bezeichneten, mag hier seine Stelle finden. Ohne das landschaftliche Fach, das ihm für seine Compositionen unentbehrlich war, zu vernachlässigen, und mit offenbarem Talent für dasselbe, trieb er doch die *Pferdmalerei* mit vorherrschender Liebe. Er ist der *erste* Zürcher, welcher dieselbe auf genügende, geschickte Weise mit der Landschaft zu vereinigen wusste, auch schnell damit ein geneigtes Publikum eroberte. Früher liebte er besonders, Kavalleriescharmützel darzustellen nnd damals bewegte sich sein Styl und Geschmack noch im Ideenkreise des achtzehnten Jahrhunderts; später warf er sich auf ländlich-naive Gegenstände, einzelne Dorfparthieen, Bauernhütten am einsamen Bache u. dgl. immer aber waren die Pferdscenen Hauptsache nicht blos Staffage. In diesen spätern Bildern verräth sich schon ein moderner Geschmack, eine neuere Richtung. Strengere Zeichnung und genaue Ausarbeitung geht seinen Gemälden mehr oder weniger ab: dagegen sind sie gewöhnlich gut in der Anlage, anziehend durch die Motive, durchweg freundlich oder humoristisch.

Nun das historische und das Portraitfach in der vierten Periode. Auch hier originale Erscheinungen! Vorerst zwei Künstler von verbreitetem Ruf: *Joh. Heinrich Füssli*, geb. in Zürich 1741 † 1825, Historienmaler, *Anton Graff*, geb. zu Winterthur 1736 † 1813, Portraitmaler.

Füssli entwickelte schon in früher Jugend einen entschiedenen Hang zu *romantischen Darstellungen*, und blieb dieser Richtung auch nachher treu. Seiner lebendigen Phantasie, seinem sprühenden Geiste sagten, da er

zum Meister gereift war, besonders Shackspeare und Milton zu, aus denen er eine Masse von Motiven zu seinen Compositionen benutzte und beide Dichter in einer Reihenfolge von Darstellungen, man kann sagen, bildlich übersetzte. Seine Arbeiten charakterisiren sich durch seltene Originalität, durch tiefen Sinn und Gedankenreichthum; sein technisches Verfahren ist energisch, aber seine Formen häufig excentrisch. Die Engländer schätzten ihn sehr hoch und mit Recht, denn er vertrat bei ihnen die Stelle eines Nationalmalers. Viele seiner Werke sind durch Kupferdruck bekannt. *)

Graff, ein ganz anderes Wesen, nimmt unter den Biographen der Menschen — denn das sind die Portraitmaler, — eine hohe Stelle ein. Wenige gleichzeitige Künstler in Deutschland haben ihn in diesem Fache übertroffen oder nur erreicht, in der Schweiz keiner. Wie Prometheus das Feuer in seine Thongestalten, so goss er in seine Portraite *Geist* und *Charakter*. Man glaubt, indem man vor denselben steht, lebendige, längst bekannte, redende Personen zu sehen. Dabei war sein Kolorit durchaus wahr und treu, von maniristischen Künsteleien fern.

Obgleich Füssli und Graff ihre meiste Lebenszeit auswärts, jener als Akademiedirektor in London, dieser als Hofmaler in Dresden, zubrachten, gehören sie doch der zürcherischen Kunstgeschichte an. Beide genossen ihren ersten Unterricht in der Heimath und standen mit derselben in fortgesetzter Verbindung;

---

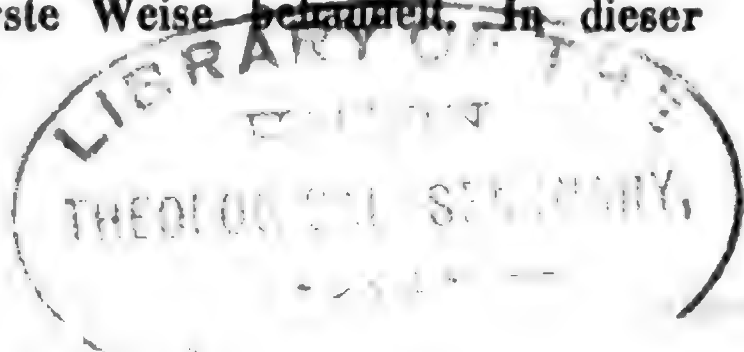
*) *Von seinen Lebensverhältnissen in dem Bericht über die Keller'sche Sammlung Näheres.*

von beiden, besonders von Graff, finden sich in Zürich schätzenswerthe Arbeiten, durch welche sie sich den geistigen Einfluss auf hiesige Kunst und Künstler sicherten. Graffs Bilder sind wirklich nicht selten kopirt worden. Zudem mochte sein *persönliches* Wirken während seiner öftern Besuche in Zürich nicht ohne Früchte geblieben sein. Endlich haben beide Meister den Credit schweizerischer Kunst im Auslande gehoben.

Heinrich Freudweiler, geb. 1755 † 1795, ein vielseitiger Künstler, bearbeitete Historisches, Genrefach, Portraits und Landschaft. Seinen historischen Composizionen geht Leben und Handlung in der Regel nicht ab, wohl aber der höhere ideale Schwung und die psychologische Tiefe, welche man wenigstens jetzt von der Historienmalerei fordert. Nach seiner Individualität und technischen Bildung lag ihm wohl das *Genrefach* (Scenen aus dem täglichen und häuslichen Leben) am nächsten; hievon zeugen manche seiner humoristischen Darstellungen; es lag, wie wir glauben, in ihm eine niederländische Ader, aber leider so verborgen, dass er sich ihrer selbst nicht genau bewusst war, sonst hätte er sich offenbar auf diesen Zweig werfen und die Holländer so zu sagen ausschliesslich studiren und dann freilich auf Landschaft- und Portraitmalerei verzichten müssen. Denn das Genrefach, mit Ernst und Eifer betrieben, nimmt schon den Menschen ganz in Anspruch. Dannzumal aber, so scheint uns, hätte Zürich in ihm eine Art Teniers besitzen können; natürlich, dass Freudweiler in seine Gemälde sein eigenes Wesen und seinen Charakter gelegt haben würde. Im *Portraitiren* war er übri-

gens gewandt. Vieles, was er hierin leistete, wird zu allen Zeiten Anerkennung finden.

Anlagen für das Humoristische zeigte auch *Kölla*, geb. 1740 † 1778; doch scheint ihm das Componiren mehr Mühe verursacht zu haben, als Freudweilern. Ihm muss man, sobald er sich an eigene Conceptionen wagte, und sich nicht ganz an ein Vorbild der Wirklichkeit halten konnte, manche technische Fehler nachsehen. So sehr wir indessen auf einer gediegenen Form halten, so verdammen wir dennoch nimmermehr die Bilder, an denen die Kritik mit Recht einzelne äussere Fehler rügen mag, sobald wir nur geistigen Inhalt darin finden, gebe er sich in religiöser, in dramatischer, romantischer, naiver, humoristischer oder satyrischer Richtung zu erkennen. Denn gälte in der Kunst äusserliche Vollkommenheit als conditio sine qua non, so müsste beinahe über alle altdeutschen Bilder ein grosses Autodafe ergehen, und doch sind viele derselben an Tiefe der Ideen und schönen Einzelnheiten so reich. Kölla, um auf ihn zu kommen, suchte namentlich *Lichteffekte* in der Manier von *Schalchen* hervorzubringen, erreichte in dieser Art eine löbliche Fertigkeit und würde bei grösserer Ausbildung dies wenig angebaute Feld wohl mit gutem Erfolg kultivirt haben. Vorzüglich respectabel aber erscheint er als *Charakterzeichner*. Er hat eine ziemliche Zahl von Bauernportraits hinterlassen, welche zu dem Anziehendsten gehören, was wir in dieser Art kennen und welche als Arbeiten eines Autodidakten doppelt in Erstaunen setzen. Das Thema ländlich, sittlich, natürlich-einfach, zuweilen auch derb-offen, ist in denselben bildlich auf die klarste Weise behandelt. In dieser



singulairen Beziehung darf man Kölla eine fruchtbare Wirksamkeit *) zugestehen.

Nun das originelle Talent, welches die vierte Periode gleichsam abschliesst, obgleich es die folgende noch mit erlebte, ein Charakter, welcher das Ernste würdig aufzufassen und das *Humoristische* feiner als Freudweiler und Kölla auszubilden und mit poetischen, zarten und natürlichen Elementen zu verschmelzen wusste. — *Joh. Martin Usteri*, geb. in Zürich 1763, † 1827, zwar nicht Künstler von Beruf (leider Gottes stellte ihn das Schicksal in die Rathsherrnstube statt an die Staffelei), aber dennoch praktischer Künstler, Dichter und Zeichner zugleich, wie Sal. Gessner. Der geistreiche Historiker Gervinus (in dem oben citirten Werke, im *zweiten* Band, Leipzig 1842) gedenkt Usteris kurz und treffend, unter anderm also: „M. Usteri setzt die Relation, die wir vielfach zwischen der Schweiz und Norddeutschland fanden, fort, indem er lange nach der Zeit, da Bodmer Balladen aus Percy übersetzte in Zürich noch ein Gegenstück zu den Göttinger Lyrikern bildet, bald den Ton des Claudius, den er kennen gelernt hatte, bald Bürgers und Vossens anschlägt, romantische Neigungen in seinen Erzählungen verräth und die Idylle zu seiner Lieblingsdichtung nahm. Ein bescheidener, harmloser Mann hielt er mit seinen Dichtungen, wie mit seinen Zeichnungen, zurück; *denn er war auch Maler*, und wie Voss im Hainbunde, die Seele eines Künstlervereins

---

*) *Er gab jedem Bauern für eine Stunde Sitzung einen Zürcherschilling (etwas mehr als einen Reichskreuzer) und hatte auf diese Art nie Mangel an Modellen.*

in dem man Gessnern verehrte, wie Klopstock in Göttingen, und aus dem eine grössere allgemeine schweizerische Künstlergesellschaft hervorgieng.“ Dann bemerkt Gervinus richtig, wie Gessner, welcher Idylle und plastische Kunst in gegenseitige Beziehung gebracht, — so gehöre auch Usteri in diese Reihe *malerischer Dichter* und fährt dann fort: „seine beiden grössern Idyllen sind auf Bilder berechnet, er hat Zeichnungen entworfen oder entwerfen wollen, woran die Idyllen sich erzählend festhalten. Sein zeichnendes Talent aber neigte sich zu Genrebildern nach dem Geschmacke *Hogarths und Chodowiecky's, er hat ganze humoristische Romane in Bildern componirt.* Leider erlaubte ihm das öffentliche Amt, das er bekleidete, nicht, seine ganze Kraft und Zeit auf die höhern idealen Beschäftigungen zu verwenden; er musste daher auch an ein weniger zeiterforderndes Material, die Bleistift-, Aquarell- oder Sepiazeichnung und an kleineres Format sich halten, arbeitete aber seine diesfälligen Blätter in der Regel mit Genauigkeit und Zierlichkeit aus. Seine frühesten und auch bekanntesten Conceptionen sind: das Gebet eines Unterwaldners und Muttertreue und Kinderliebe. Ausser diesen existiren aber eine grosse Menge Darstellungen von ihm; in den idyllischen weht ein freundlicher, liebevoller Geist, in den humoristischen Laune und Witz, in den historischen und romantischen ein ernster Sinn und diese Eigenschaften ersetzen den Mangel an grossartigem Styl, der in seiner Zeichnung sich im Durchschnitt nicht wegläugnen lässt. Hätte Usteri auf einer Akademie nach einem tüchtigen Studienplan sich zum Künstler gebildet, er wäre der Mann gewesen, eine eigentliche, selbtsständige, historische Schule in Zü-

rich zu gründen. Von seinem Einfluss auf das sociale Band der damaligen Künstler alsobald das Nähere. Das *historische* Fach in der vierten Periode war, wie wir sahen, zwar in Vergleich mit der unmittelbar vorhergegangenen Zeit schon ansehnlich emporgekommen. Aber, wenn wir Füssli in London abrechnen, so geht den übrigen historischen Künstlern antikes Studium und antike Kunstanschauung theilweise oder ganz ab. Obgleich allerdings auch ausser Rom das Heil der Kunst gefunden werden konnte und kann, so zeigt doch die Erfahrung, dass jene Bildung an der Quelle der Antiken *denkenden* Köpfen, welche nicht der *Manier* dieses oder jenes Professors sich verpfändeten und damit das durch die Antiken Gewonnene wieder einbüssten, von bedeutendem Nutzen für ihr ganzes künftiges Berufsleben war, und ihnen jenes festere Vertrauen in sich selbst gewährte, welches sich auf ernste, dornenvolle technische Studien gründet.

Ein lebendiges Beispiel für unsere Behauptung haben wir an *J. Heinr. Lips* geb. zu Kloten 1758 † 1817, also der Lebenszeit nach mit der vierten Periode durchaus verwachsen. Aber er ragte, was gründliches Studium und Correktheit der Zeichnung betrifft über seine Altersgenossen bedeutend hervor und in seinen Conceptionen, deren er viele producirte, (s. auch die Malerbücher) hielt er sich entschieden an eine antike Richtung und nahm seine Motive meistens aus der Götter- oder Heroengeschichte. Wäre er nur Componist gewesen und hätte er sich damit ganz beschäftigt, so dürfte ihm vielleicht in der *Zürcher* Kunstgeschichte eine analoge Bedeutung zu Theil geworden sein, wie Carstens in Rom mit Bezug auf die spätere *deutsche* Kunst. Lips ging von denselben Prin-

cipien aus, wie dieser: von maniristischen Theorien frei, soll jeder Künstler auf Grundlage der Antiken seine eigene Individualität ausbilden. Aber das Schicksal hatte Lips zum Kupferstecher bestimmt und so musste er seine meiste Zeit nach fremden, nicht nach eigenen Ideen arbeiten. Allein auch im Stich kann ein tüchtiges Talent noch immer seinen Charakter und sein Wesen ausdrücken und er hat es gethan. Festigkeit, Klarheit, Gediegenheit, Vermeidung alles Verblasenen und Unbestimmten zeichnen seine Blätter aus. Er brachte nicht nur die Kupferstecherkunst in *Zürich* wieder zu Ehren, er genoss auch in weiten Kreisen die vollste Anerkennung. Beweis unter andern seine Berufung nach Weimar als Professor der Zeichnungsakademie im Jahr 1789, welcher er auch folgte. Im Jahr 1794 musste er aber diese Stelle Gesundheit halber niederlegen und kehrte in die Heimath zurück, wo er dann bis an sein Ende als ein Grundpfeiler unserer Kunst nach allen Seiten als Kupferstecher, als Lehrer, als Freund der ausübenden Künstler wohlthätig wirkte. Er muss mit fast beispielloser Schnelligkeit, und zwar nicht auf Kosten der Qualität, gearbeitet haben; denn die Zahl seiner grossen und kleinen Stiche wird auf 1447 angegeben, seiner vielen Handzeichnungen nicht zu gedenken J. Heinrich Lips war jedenfalls eine helle Erscheinung am artistischen Horizonte in Zürich.

Johannes Pfenninger geb. zu Stäfa 1765 † 1825, nachdem er eine rauhe und ziemlich planlose Jugendzeit durchgemacht, sich aber dabei doch einiges Geld erspart hatte, um an dem reichen Born in Rom sein Wissen läutern und stärken zu können, legte dort offenbar mit grosser Anstrengung den Grund

zu einer positiven Bildung und setzte alles daran, ein tüchtiger *Zeichner* zu werden, wozu ihn die antiken Statuen wie freundlich mahnende Geister anlockten. „Seine in Sepia getuschten Zeichnungen des belvederischen Apollo und der Gruppe des Laokoon erwarben ihm in Rom allgemeinen Beifall selbst von den ausländischen Künstlern; am meisten erfreute ihn das Lob seines Freundes, des H. Professor *Carstens*, der, ohne Pfenningers Beisein, vor einer Versammlung von mehr als dreissig Künstlern erklärte, so genau seien die Antiken noch nie gezeichnet worden.“ *)

Schon in Rom that sich Pfenninger als *Historienmaler* auf, componirte die Vermählung des jungen Tobias, (S. Malerbücher Bd. V. Bl. 19), eine liegende Venus, den ersten Schiffer nach Gessners Idylle und anderes, aber hier bewegte er sich nicht mit Glück. Sei es, dass ihm ein von Jugend an geübter feiner ästhetischer Sinn oder die zum Erfinden nothwendige Originalität und Phantasie abging, genug, seine Conceptionen machen nicht die wünschbare Wirkung, denn sie sind nicht lebendig genug von innerm Geiste gezeugt; man glaubt, bloss zusammengestellte Modelle vor sich zu sehen. Gegen die *äussere* Anordnung lässt sich in der Regel nicht viel einwenden, die einzelnen Figuren sind korrekt gezeichnet, die Modellirung fleissig, das Colorit warm, die Draperie in gutem Styl. Im Jahr 1799 heimgekehrt, brachte er eine verbesserte Oehl- und Aquarellmalerei auf, leistete als Portraitmaler viel Gutes und erwarb sich nament-

---

*) *Siehe Biographie, Neujahrstück der Künstler-Gesellschaft in Zürich vom J. 1827.*

lich als *Lehrer* den gerechten Beifall der Kenner und den Dank der Schüler, indem er zu strenger Zeichnung sie anhielt, worauf bisher im Allgemeinen viel zu wenig Gewicht gelegt worden war. Er stand als Zeichner im Figurenfach *über* J. Freudweiler und Kölla. In *dieser* Stellung hat also Pfenningers antike Bildung ihre guten Früchte getragen, hier hat er der gegenwärtigen Zeit vorgearbeitet. In seiner Schule genossen den ersten Unterricht der geschickte Daniel Albert Freudweiler, der talentvolle Hitz, der treffliche Zeichnungslehrer Schweizer, Leimbacher und Andere.

Heinrich Keller, geb. 1771 † 1832, Bildhauer, der uns mit J. H. Lips in Bezug auf geistige Anlagen, Studien, Richtung in der Kunst und Begeisterung für dieselbe am meisten Aehnlichkeit scheint gehabt zu haben, würde ganz gewiss in Zürich auch für das Studium der Antiken lebhaft in die Schranken getreten sein, lebte er nicht, wie Füssli und Graff, immer im Ausland, nämlich in Rom. Er hat, — und darum verdient er jedenfalls in der Gallerie Zürcherscher Künstler Erwähnung — den Kredit unserer Kunst im Auslande vermehrt. Er war ein geschickter Bildhauer, dem reinen antiken Styl ergeben; das Resultat seines Strebens ein allgemein anerkannter Ruf. Seinen im bessern Geist geschaffenen Produktionen und seinem Todesjahre nach gehörte er eigentlich der neuesten Epoche an, allein wir zählen ihn den Uebergangsmännern bei, weil er schon seit 1804 seinem Berufe als ausübender Künstler in Folge chronischer körperlicher Leiden entzogen ward. Die Arbeiten, welche seinen Ruhm begründeten, fallen in die Jahre von 1794 — 1804, somit der Chronologie nach in die *vierte* Periode. Seit jener Zeit widmete er sich —

zwar mit steter schmerzlicher Sehnsucht nach dem Meissel — literarischen Arbeiten, schrieb lyrische Gedichte, korrespondirte in verschiedene Journale und blieb im Geiste bis an sein Ende Künstler.

Schliesslich sei hier noch des Malers *Felix Maria Diog* beiläufig gedacht, der, zwar ein Urner von Geburt, wiederhohlt in Zürich als *Portraitist* arbeitete, und auf die Entwickelung dieses Faches einen gewissen Einfluss ausübte. Er war 1764 zu Urseren geboren und starb 1834 in Rapperschweil, seinem Wohnort. In Rom, wo er studirte, eignete er sich ein sehr zartes, feines Colorit an, verfiel aber gerne in's Maniristische. Anderemale bewegte er sich wieder freier und kecker. Er galt in den ersten Dezennien dieses Jahrhunderts für den besten Portraitmaler in unserer Gegend.

Recapituliren wir die Resultate der *ganzen vierten* Epoche und ihrer Uebergangszeit, so steht wohl nicht zu bezweifeln, dass damals Apoll und die Musen von ihrem hohen Parnass einen gütigen Blick auf das bald vergessene Zürich sandten und es ihrer sichtbaren Huld würdigten. An unsre gegenwärtigen und die kommenden Künstler ergeht mächtig der Ruf, diese Gunst fortan zu verdienen. *)

Bevor wir weiter schreiten, treten wir noch über das gegenseitige collegialische in unsern Augen *sehr* charakteristische Verhältniss der Künstler jener Periode ein. Schon im Jahr 1787 ward die *Künstler-*

*) *Näheres über das Leben der Künstler aus der vierten Periode findet man unten am geeigneten Orte oder in den Neujahrsstücken der Künstlergesellschaft; hier mussten wir uns nur auf Andeutung ihrer artistischen Stellung beschränken.*

gesellschaft gestiftet, in welcher die Mitglieder jeden Donnerstag zusammenkamen, nicht bloss, um die Tagsneuigkeiten, sondern hauptsächlich um die Kunst zu verhandeln und sich gegenseitig anzuregen. Man theilte einander die fertigen Arbeiten mit, tadelte und lobte offen. Das ist ein Verfahren, welches den Betreffenden zu grosser Ehre gereicht, und leider heutzutage selten in dieser Reinheit getroffen wird. Manche sehen jetzt in ihren Collegen nur ihre Rivalen und in gut gemeinter Kritik nur persönliche Absicht. Jedes Mitglied empfing der Reihe nach die andern in seinem Hause und hatte für künstlerischen Stoff zur Unterhaltung zu sorgen. Auf Martin Usteri's Vorschlag legte man sich nachher freiwillig die Verpflichtung auf, dass jedes Mitglied innerhalb eines gewissen Zeitraums nach alphabetischer Kehrordnung in ein Album, *Malerbuch* genannt, Zeichnungen einzuliefern habe, welche Eigenthum der Gesellschaft bleiben sollten. Saumselige traf Geldbusse. Der erste Band der Malerbücher wurde 1795 angefangen. Auf diese Weise war für fortgesetzte, der Gesellschaft gewidmete *geistige Thätigkeit*, und *Regsamkeit*, den Zauber jedes kleinern Kreises, gesorgt. Allmählig rekrutirte sich dieselbe mit neuen Mitgliedern, Künstlern sowohl als Dilettanten; der Raum zu ihrer Aufnahme in den Privatwohnungen fing bei fortwährendem Zuwachs an enge zu werden. Man versammelte sich vom Jahr 1808 an in öffentlichen Localen, im Sommer ausserhalb, im Winter innerhalb der Stadt, und kaufte endlich, wenn wir nicht irren 1812, ein eigenes Haus, gegenwärtig noch unter dem Namen „Künstlergütli," Eigenthum der Gesellschaft. Damit lud sie sich aber Schulden auf und brauchte zu deren Verzinsung die jährlichen Bei-

träge der Mitglieder, statt dass sie besser auf Anschaffung von Kunstsachen oder für Unterstützung von Talenten, kurz für rein artistische Zwecke wären verwendet worden. Die Gesellschaft nahm von Jahr zu Jahr zu und zählt jetzt gegen 100 Mitglieder. Das alte Statut betreffend die Lieferungen in das Malerbuch gilt noch. Dilettanten können sich von der Verpflichtung durch irgend ein angemessenes Kunstgeschenk loskaufen, oder wenn die Reihe an sie kömmt, auch fremde Zeichnungen eingeben. So bestehen diese Malerbücher gegenwärtig aus siebzehn Bänden (siehe unten) und sie sind ein nicht unwichtiges Kunst-Protokoll. Möge man diese Bedeutung von Neuem einsehen und nur solche Zeichnungen einreichen, aus welchen man auf den Standpunkt ihrer Verfertiger sichere Schlüsse ziehen kann.

Eine respektable Thätigkeit entwickelte die Künstlergesellschaft ferner seit 1805 durch Herausgabe von sog. Neujahrstücken. Mit jedem zweiten Januar gibt sie die kurze Lebensgeschichte irgend eines verstorbenen zürcherschen oder schweizerischen Künstlers heraus. So finden wir in dieser Sammlung unter anderm die Biographieen von Sal. Gessner, L. Hess, H. Freudweiler, A. Graff, H. Lips, Sal. Landolt, H. Wüest, J. H. Füssli, J. Pfenninger, Konr. Gessner, J. C. Huber, Martin Usteri u. s. w.

Was der Künstlergesellschaft schon gleich anfangs Gedeihen und Ansehen verschaffen musste, war der glückliche Umstand, dass erstens die ausübenden Künstler, Hess, H. Freudweiler, Wüest, Landolt u. s. w. wenn sie auch nicht alle vollendete Meister waren, doch von dem Geist wahrer Kunst sich innig beseelt fühlten, so dass ihnen die Kunst immer als ein hö-

heres Gut, nicht als blosser Broderwerb erschien, dass zweitens auch die Dilettanten die gleichen Begriffe über den Werth der Kunst theilten, und dass drittens der unermüdete, sowohl der gelehrten als der fashionablen, wie der artistischen Welt angehörende Martin Usteri, der zudem alle geselligen Gaben besass, den Mitgliedern als Haltpunkt diente, und bis an seinen Tod die Folie, oder wie Gervinus sagt, die Seele der Gesellschaft war. „Er veranstaltete kleine Feste (s. Neuj. Stück von 1830), die von der Gesellschaft in der schönen Jahreszeit auf dem Lande gefeiert wurden, und für welche er gewöhnlich ein eigenes auf die Umstände passendes Lied dichtete, das er in hinreichenden Abschriften anspruchlos austheilte und welches dann, nach einer fröhlichen aber bescheidenen Mahlzeit, unter seiner Anleitung gesungen wurde. Das erste solcher Lieder, womit er die Gesellschaft im Frühling 1793 beschenkte, war das beliebte „Freut euch des Lebens," welches seither immer noch in aller Welt gesungen wird."

Auf Usteri's Antrieb entsprang dann aus der Zürcherschen eine allgemeine schweizerische Künstlergesellschaft, welche zum ersten Mal im Jahr 1806 unter Usteri's Vorsitz in Zofingen, (so ziemlich dem localen Mittelpunkt für Berner, Baseler und Züricher), zusammentrat. Sie decretirte diese Stadt zu ihrem jährlichen Versammlungsort und schenkte ihr ebenfalls ein Malerbuch, in welches jedes Mitglied während seines Lebens *Eine* Arbeit einzuliefern hat, und das bereits werthvolle Blätter enthält. Es wird auf dem Stadthaus aufbewahrt. Nach 1830 war aus politischen Ursachen das Band der Gesellschaft etwas locker geworden; sie erholte sich aber wieder, hält ihre Versammlungen

wie früher und in einer solchen kam vor 2 Jahren die Vereinigung der Städte Bern, Zürich und Basel zu einem gemeinschaftlichen „Turnus“ von Kunstausstellungen zu Stande.

Schon einige Jahre vor der Stiftung der Zofinger-Künstlergesellschaft erschien in Zürich (von 1802—6) ein Journal für Literatur und *Kunst* in fortlaufenden Heften, welches freilich nicht sehr bedeutend war, Aber es geht doch auch hieraus hervor, wie man damals auf jede Weise den Sinn für Kunst anzuregen trachtete.

Ferner ist nicht zu vergessen, dass drei Männer, zwar nicht als ausübende Künstler, aber durch Schrift, und Wort als gründliche Kunst*kenner* in artistischer Hinsicht wohlthätig wirkten: *Heinrich Füssli*, *Ulrich Hegner* und *David Hess*. Alle drei standen der vierten Epoche näher, als der neuesten, sahen aber die letztere nicht nur im Werden, sondern in ihrer weitern Ausbildung. Füssli geb. 1745 verliess diese Welt 1832, Hegner geb. 1759 starb 1840, *) Hess, geb. 1770, lebt noch. Der erste, früher ein Staatsmann von entschieden liberaler Gesinnung, hatte sich von aller Politik zurückgezogen und in geschichtlicher Kunstliteratur Beschäftigung und die ideale Würze des Lebens gefunden. Durch Fortsetzung des, von seinem Vater geschriebenen Künstlerlexikons, erwarb er sich im In- und Ausland einen historischen Namen. Hegner, früher ebenfalls Staatsmann, machte sich, nachdem er, mit Ekel vor der Politik erfüllt, auch in den Privatstand

---

*) *Hegners Leben bearbeitet gegenwärtig ein grosser Kunstfreund, J. Melch. Ziegler in Winterthur, Verleger des jüngsten Gerichtes von Merz nach Cornelius.*

sich begeben, um die Kunstliteratur durch seine Biographie von H. Holbein dem jüngern besonders verdient. *Hess* endlich, als belletristischer Schriftsteller rühmlich bekannt, auch als Kunstkorrespondent, wenn wir nicht irren, mit auswärtigen Journalen in Verbindung stehend, erwarb sich um die Zürchersche Kunst das besondere Verdienst, dass er den Text zu manchem Neujahrstück der Künstlergesellschaft lieferte. Er schreibt lebendig, anziehend, witzig. Ueberdem war er ein *Hauptglied* in der socialen Kette des Künstlerlebens und nächst M. Usterie wohl derjenige, welcher auf die Künstlergesellschaft den grössten Einfluss ausübte. Es ist nach unsrer Ueberzeugung an ihm ein Künstler verloren gegangen; namentlich im Fache der Satyre würde er wohl Treffliches produzirt haben; allein es fehlte ihm strenge akademische Schule, die sich in spätern Jahren selten mehr nachholen lässt.

Der im J. 1759 in Zürich geborne, später in Weimar domicilirende *Heinrich Meyer*, bekannt unter dem Namen „Göthe-Meyer", stand dagegen mit der heimathlichen Kunst in keinem andern speciellen Verbande, als dass er Ehrenmitglied der Künstlergesellschaft war und dieselbe bei seinen öftern zuweilen monatelangen Besuchen in Zürich fleissig frequentirte, auch mit dem Inspektor Horner, Herausgeber der „Bilder des Griech. Alterthums," lebhafte Korrespondenz unterhielt und über den Gang unserer Kunst immerhin gut unterrichtet sein mochte. Aber direkten Einfluss auf dieselbe hat er unsers Wissens nicht ausgeübt. Er studirte s. Z. als praktischer Künstler in Rom, lernte dort Göethe kennen, kam nachher als Direktor an die Zeichnungsakademie in Weimar und

ward Hofrath. Als Künstler geniesst er geringern Ruf, denn als Kunstschriftsteller. Seine diessfällige bedeutendste Arbeit ist eine Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, welche zeigt, dass er tüchtig in den Geist und die Werke der Griechen eingedrungen war. Er starb in Weimar 1832.

Noch weniger influenzirte auf unsere damalige Kunst *J. Rud. Füssli*, geb. 1737 (nicht zu verwechseln mit dem 1709 gebornen gleichnamigen Verfasser des Künstlerlexikons), der Sohn von Joh. Casp. Füssli, welcher nach einem wechselvollen, grösstentheils im Ausland zugebrachten, Leben endlich im J. 1800 Archivar der Akademie der bildenden Künste in Wien geworden war und sich als Kunstschriftsteller bekannt machte. Er starb in Wien 1806.

Wir sehen übrigens auch *darin* eine charakteristische und ehrenvolle Seite der vierten Kunstperiode, dass *fünf* jener Zeit angehörende Zürcher, Joh. Rud. Füssli, J. Heinr. Füssli, A. Graff, J. C. Lips und Göthe-Meyer amtliche Würden an fremden Akademien bekleideten.

Nun die *fünfte* oder die *jetzige* Kunstepoche Zürichs. Bisher haben wir es mit Verstorbenen zu thun gehabt, gegen welche die Kritik in freier unbefangener Stellung sich befindet; jetzt sollen wir fast nur über Lebende sprechen. Wir fürchten, so objektiv wir auch zu Werke gehen, wir werden es dennoch den Leuten nicht recht machen können. Wir unternehmen das Wagstück mit dem festen Vorsatz, in unserm Urtheil *gerecht* zu sein, durch keine persönlichen Motive uns leiten zu lassen, und uns auf den Standpunkt nicht allzu strenger Forderungen zu stellen. Dabei gedenken wir die interessante Laufbahn einiger

Künstler, so weit sie zu ihrer Charakterisirung dient, in kurzen Worten mit einzuflechten und überhaupt diese Periode etwas detailirter zu behandeln, da über dieselbe noch weniger im Druck existirt, als über die frühern.

Als Stifter einer *neuen historischen Schule* erscheint vor allen *Ludwig Vogel*, geb. in Zürich 1788. Er verrieth von der frühesten Jugend an einen lebhaften Trieb, Gegenstände die er sah oder sich vorstellte, zu Papier zu bringen; sein Vater bemerkte dies nicht ungerne, obgleich es bei ihm eine ausgemachte Sache war, dass der Sohn die Zuckerbäckerei — bereits Familienberuf erlernen müsse. Er gab ihm inzwischen eine gute Erziehung, schickte ihn auf die damals blühende Kantonschule in Aarau, und liess ihn seine Liebhaberei zum Zeichnen fortsetzen. Aber der Schürze entgieng er doch nicht; er hatte dieselbe aus Gehorsam gegen den Vater willig angezogen, und ward nach bestandener Lehrzeit wirklich auf der Saffran in Zürich als zünftiger Zuckerbäcker „auf- und abgedungen.“ (Mancher hätte vielleicht in seiner Lage der Kunst Valet gesagt; er aber übte sie fortan in den Mussestunden genoss übrigens auch wirklichen Unterricht darin, zuerst bei Hr. Füssli, wo er aber planlos allerlei durcheinander nachzeichnen musste, später bei Konrad Gessner, bei dem er im Oelmalen sich versuchte. Nützlich war ihm hierauf der Umgang mit Oeri, der eben aus Paris zurückgekehrt war. — In Vogel reifte das Verlangen, eine Akademie besuchen zu dürfen, immer mehr, je weiter er in die Kunst eindrang und im Jahr 1808 wirkte er sich die Erlaubniss dazu aus, ohne dass jedoch das gänzliche Verlassen des Zuckerbäckerhandwerks von väterlicher Seite damit schon gestattet war.

Vogel reisste nach Wien. Als er dann von dort aus nach einjährigem Aufenthalt mehrere Arbeiten nach Hause geschickt hatte, die von seinen auffallenden Fortschritten zeugten, proponirte ihm sein Vater selbst, sich ausschliesslich der Malerei zu widmen. Vogel, mit den Schwierigkeiten schon genug bekannt, die ein tüchtiger Künstler zu besiegen hat, und von Natur eher ängstlich, als rasch und entschieden, war gar nicht schnell mit sich einig und ergriff erst nach gründlicher Ueberlegung von pro und contra, aber nun auch mit den festesten Vorsätzen den neuen Beruf.

Unglüklicher Weise war der Zustand der meisten damaligen Akademieen für einen strebenden, von innerm Durst getriebenen Jüngling nicht erfreulich und gerade in Wien galt Wort und Manier der Professoren als infallibles Gebot. Wer daran nicht glaubte, ward schlechthin als Ketzer taxirt und behandelt. Mit despotischer Gewalt wurde den Schülern ein todter Copier- und Componir-Schlendrian aufgezwungen, der beliebteste und bewunderteste Akademiker war der, welcher des Meisters Schnitt am täuschendsten nachahmte. Von freier Entwikelung einer im Charakter und Wesen des Schülers liegenden Neigung oder Richtung keine Rede. Diese geistige Tyrannei würde gewiss Vogel [die neue Bahn verleidet haben, wären nicht damals Overbeck (jetzt einer der ersten lebenden Meister, von dem wir noch mehrmals zu sprechen haben) und Pforr (der wenige Jahre darauf, 1812 starb) ihm als Freunde, Gleichgesinnte und Gleichgestimmte zur Seite gestanden. Sie fühlten gemeinsam das Bedürfniss, ihre Kräfte zu nützen, nicht sie in pedantischem Mechanismus abzustumpfen. Sie liessen sich durch den Nimbus der Professoren nicht blenden, gin-

gen den Weg, den ihnen ihr besseres Gefühl und Wissen vorschrieb, mit Einem Wort, sie entzogen sich nach und nach der Akademie, um in Ausführung eigener Ideen das auf derselben Erlernte praktisch anzuwenden. Andere Aufgeweckte schlossen bald sich an sie an. Dies erregte den Unwillen der Professoren in dem Maasse, dass den Starrköpfigen das Zeichnen nach Modellen in der Akademie förmlich abgeschlagen wurde und sie selbst für solche sorgen mussten. *) Jede Opposition *aus Ueberzeugung* wird im Kampfe nur desto zäher und dies mochte auch bei diesen 3 Künstlern der Fall sein. Ihrer äussern, von widerwärtigen Umständen bedingten Stellung schreiben wir es grossentheils zu, wenn Vogel eine, der Wiener-Feinthuerei und Ziererei in der Kunst völlig entgegengesetzte Richtung einschlug.

Da in Folge der Kriegszeiten die kais. Gallerie oft Monate lang geschlossen, ja sogar oft geflüchtet ward, so entschlossen sich unsere 3 Verbündeten im Jahr 1810 nach Rom zu gehen. Dort wurden sie von Männern wie Thorwaldsen, Koch, Schik und andern sehr ermuntert, an ihrem System unerschütterlich festzuhalten. Später (1811) kam Cornelius nach Rom, nach unserer Ansicht der eigentliche Napoleon der neuen deutschen Kunst, Wintergerst (jetzt Inspektor der Akademie zu Düsseldorf) und andere. Starker Sukkurs! Diese Männer strebten gemeinsam das Ziel der Reformirung der Kunst an, deren dieselbe auch in Rom sehr bedurfte, wo die maniristischen Tendenzen ebenso stark in

*) *Dies der wahre Sachverhalt: Raczinski irrt, wenn er (Bd. I. Einl. s. neue Kunstg.) sagt, die benannten Künstler seien relegirt worden.*

der Mode waren, als in Wien. Den Schleier, welchen die Zeit über die Praktiken und Methoden damaliger Pedanten gezogen, wie sie schon *Karstens* in Rom antraf und wie sie grösstentheils fortbestanden, bis er und diese oben genannten deutschen Nachfolger ihnen endlich in der öffentlichen Meinung den Todesstoss gegeben, lüftet uns Fernow in Karstens Biographie. Von ihm vernehmen wir unter andern, dass es in Rom die Sitte mit sich brachte, ganze Compositionen aus kleinen Wachsfigürchen zusammenzustellen, die man so zusammenknetete, wie man sie im Bilde haben wollte. Darnach ward dann das Gemälde fabrizirt. Dass dies die geistloseste Art zu concipiren ist, lässt sich nicht bezweifeln und man kann es Karstens nicht übel nehmen, wenn er die aus einem solchen Puppentheater accouchirten Kunstembryonen, wozu die einzelnen Theile aus allen möglichen Bildern zusammengestohlen und ohne systematischen Verband in einandergefügt waren, etwas derb „einen ekelhaften Haufen unverdauter Exkremente“ schalt. Jede wahrhafte Composition soll der getreue Abdruck der innersten Gedanken des Künstlers sein, er soll dieselben in seinem Kopfe ordnen und geistig verarbeiten; sie muss als Bild schon vor seinem innern Auge so da stehen, dass er wenigstens seine wesentliche Form gleich in *einem* Guss auf den Karton hinbringen kann. Dann wird Leben, Kraft, Handlung, Wahrheit von selbst hineinkommen, vorausgesezt, dass der Componist die nöthigen geistigen Elemente besitze. Dabei versteht es sich übrigens, dass er die Composition lange bei sich herumtragen, eine Masse einzelner Studien dazu nach lebenden Modellen und sonst machen und jedes vernünftigen Hülfsmittels sich be-

dienen mag. Als ein solches anerkennen wir aber die Wachspuppen nicht; man wird einem *noch so schön* gemalten Bilde, wenn der Künstler Puppen vor Augen hatte, sofort ansehen, dass ihm die *Seele* fehlt.

Vogel mit seiner lebendigen Phantasie konnte, das lässt sich leicht erklären, von den schon in Wien ergriffenen und für gut erkannten Grundsätzen nicht mehr abgehen, ja er schloss sich in Rom noch enger an die deutschen Freunde an. Sie wohnten nahe beisammen, zeichneten gewöhnlich Abends vereint nach lebenden Modellen, welche sie sich gegenseitig standen; oder nach Draperien; oder man las sich Dante, die Nibelungen und Aehnliches vor. So hatten die Strebenden eine eigene ideale schöne Welt sich geschaffen und diese Zeit zählt Vogel selbst unter seine glücklichsten Tage. Uebrigens benutzte er den Aufenthalt in Rom nicht sowohl, sich im Componiren zu üben, als zum Studium der Antiken, wie der Werke Raphaels und seiner Vorgänger. Daher konnte er ausser der Untermalung des Bildes „Heimkehr von Morgarten" wenig Eigenes zu Stande bringen. Dagegen bildete sich seine *Richtung* in Rom deutlicher aus; es war entschieden, dass er vornehmlich der vaterländischen Geschichte seine Kräfte widmen werde: Beweis, die eben bezeichnete Conception und sein reges, durch J. Müllers Werke gehobenes, Interesse an der Schweizergeschichte, die er schon in Wien eifrig studirt hatte und in welche er zu Rom sichtlich immer mehr eindrang. Als er dann im September 1813 in die Heimath zurückkam, nachdem er auf der Reise noch ein halbes Jahr in Florenz Halt gemacht und auch dort noch fleissig gezeichnet hatte, fand er endlich Zeit, das beinahe im Ueberfluss in sich Aufgenommene im Geiste zu ordnen

und sich zu sammeln. Die mächtigen Eindrücke des klassischen italienischen Bodens, die im Bunde mit begeisterten deutschen Künstlern genährten Ideen erfüllten ihn auch noch in Zürich. Hier setzte er seine Geschichtsstudien fort, forschte in den Quellen selbst (Tschudi und A.) nach und suchte in entlegenen Thälern und auf Alpen die ächten Schweizergesichter und Schweizernaturen auf. Vom Jahr 1813 bis nach 1820 brachte er einen grossen Theil der Sommermonate auf Bergreisen zu. Diesem philosophisch betriebenen Studium der Schweizergeschichte in Verbindung mit der psychologischen Erforschung der lebendigen noch hie und da vorkommenden Exemplare jener alten körnigen Hirtenmenschheit verdankt Vogel seine Stärke in der Charakterschilderung. Er versetzt uns in seinen Bildern *in das heroische Zeitalter der Schweiz*, er führt uns unsere Vorväter, nicht etwa alte Römer, Griechen oder gar Juden vor, die er dann blos alte Schweizer täuft; *das* gerade fordern wir von dem Historiker, dass er ein Volk, einen Einzelcharakter nationell und seinem Wesen gemäss aufzufassen verstehe und auf diese hochwichtige Seite der Historienmalerei die grösste Sorgfalt verwende. In seinen frühern Jahren liess sich Vogel von seiner lebendigen Imaginazion — wie einst Füssli in London — zu übertriebenen Formen hinreissen, er zeigte die Schweizer als übernatürlich gegliederte und constituirte Menschen (s. Niklaus unter den streitenden Eidgenossen und anderer). Diesen Fehler hat er auch selbst erkannt und sucht ihn seit Jahren im eigenen wohlverstandenen Interesse möglichst zu vermeiden; denn je besser ihm dies gelingt, desto mehr kann er natürlich auf den Betrachtenden wirken, was ja doch die nächste Absicht des Malers ist. Wenn

er sicher hierin Härten abzulegen hatte, so rechnen wir es Vogel dagegen als ein schon *sehr frühe* erworbenes Verdienst an, dass *alles*, was er macht, durch äusserst sorgfältige Ausarbeitung und ebenso scharfe als gründliche Zeichnung einen *plastischen* Charakter gewinnt.

Vogel, der neben rein geschichtlichen Motiven auch volksthümliche Genrebilder, Schwingfeste, Kirchweihen, gottesdienstliche Verrichtungen u. s. w. abwechselnd zu behandeln pflegt, weiss bei seinem reichen Vorrath von Ideen auch diese Bilder ethnographisch zu halten und ihnen durch seinen originellen Styl einen höhern Schwung zu verleihen.

Zu seinen reichsten rein *historischen* Bildern zählen wir 1) den Tell; 2) Zwingli's Abschied; 3) Winkelried's Tod.

Der Tell ist in dem Moment dargestellt, da er Gesslern den, vor dem Schuss verwahrten, 2ten Pfeil unter die Augen hält, und muthvoll ihm erklärt, was er damit im Sinne gehabt:

„Mit diesem zweiten Pfeil durchschoss ich — Euch,
„Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte,
„Und Eurer — wahrlich, hätt' ich nicht gefehlt.“ —
(*Schiller.*)

Diese Composition, obgleich Tell selbst uns nicht ganz richtig aufgefasst scheint, macht einen imponirenden Eindruck, denn sie ist im hohen, *epischen* Geist gehalten, die in dem umstehenden Volke ausgedrückte Stimmung, ein Meisterstück, einzelne Physiognomieen klassisch, die Anordnuug glücklich. Vogel gebührt der Ruhm — eine Masse schlechter Darstellungen von Tell vernichtet und *zuerst* diese Scene würdig geschildert zu haben. — Das Original (in Oel) befindet sich

jetzt im Schloss Gorgier C. Neuchatel; es ist in Kupfer gestochen: angefangen von Lips dem jüngeren und, da ihn der Tod der Arbeit entriss, von Gonzenbach vollendet. —

Zwingli's Abschied. Der Moment, da er sich von den Seinigen trennt, um in die Schlacht nach Kappel zu ziehen, *) eine Conception in wahrhaft *dramatischem* Geiste; das *Militairische* der Scene tritt mehr in Hintergrund, dagegen der Abschied Zwingli's von den Seinigen, das Hinzudrängen seiner Bekannten, um ihm noch den letzten Gruss zu geben, die Bekümmerniss der Gattin und vieler Freunde um sein Leben, seine Festigkeit im Kontraste damit, kurz die *Gefühlsseite* des Augenblicks mit Vorbedacht herausgehoben. Dabei ist der Bau des ganzen Bildes gelungen, dasselbe voller Handlung und Bewegung, schön in den allgemeinen Haupttheilen und reich an guten Episoden. Zwingli selbst in Charakter und Stellung meisterhaft, auch die wichtigern Personen würdig aufgefasst. Das Originalölgemälde besitzt Bügerm. v. Muralt in Zürich: eine Lithographie davon hat Balder verfertigt.

Winkelried. Von den Lanzen der Feinde getödtet, welche er in seinen Busen drückte, um seinen Mitkämpfern eine Gasse in die Phalanx des Feindes zu öffnen, liegt der Held da, seinen grossen Sinn auch entseelt noch verkündend. Die Gesichtszüge und die Lage, welche ihm Vogel gegeben, liessen sich schwerlich in edlere Form bringen. Um den Gefallenen stehen — nach gewonnenem Sieg — die trauernden Freunde: eine durchaus *elegische* Auffassung und Bear-

*) *Ueber ihn Näheres oben pag.* 54 — 57.

beitung. Dieses Gemälde, Eigenthum des Hrn. Ziegler in Winterthur, hat der Künstler erst Ende vorigen Jahres vollendet.

Ausser diesen drei grossen Meistersücken existir en von Vogel eine Masse kleinerer und grösserer Oel- und Aquarellbilder, auch sehr viele Handzeichnungen, alles in demselben prägnanten eigenthümlichen Styl gehalten, an welchem man seine Arbeiten schnell erkennt; die spätern jedoch unterscheiden sich im Durchschnitt in Form und Färbung von den frühern zu ihrem Vortheil, obgleich auch unter den letztern sich schon mässiger gehaltene finden. Von seinen bekanntesten Conceptionen citiren wir Niklaus von der Flüe (s. pag. 130), die Heimkehr der Sieger von Morgarten, Uli Rothach (in Oel, grösseres Bild), das Steinstossen, die Freiburger-Tanzkirchweihe, die betende Wiedertäuferfamilie, die Appenzellerfamilie, die Messe im Wildkirchlein, die Predigt bei Tellenplatten, das Schwingfest, die Milchsuppe im ersten Kappelerkrieg, Karl der Kühne u. s. f. Die Studien zu all' diesen Arbeiten machte er mitten unter dem Volke. Er kam von jedem Ausflug mit reichen Materialien zurück. Mit der grössten Gewissenhaftigkeit studirte er in Zeughäusern und wo er sie fand, die alten Rüstungen und Waffen, alte und neue Costüme, und in der ärmlichen Bauernhütte schien ihm das Milchbecken, die Wasserkanne, kurz das unbedeutendste Hausgeräth zur genauen Aufnahme in seine Sammlung keineswegs zu geringfügig. Nichts entging seinem scharfen Auge. Diese Sorgfalt, an Ort und Stelle sich die genaueste Kenntniss auch der kleinsten Dinge zu erwerben, ist sehr verdienstlich und wird von vielen Künstlern, die ihrem Gedächtniss zu leicht vertrauen, leider vernachlässigt. Vogel erreichte da-

mit, dass alle seine Bilder ohne Ausnahme bis in die kleinsten Details bestimmt sind, dass er nirgends Blössen mit Undeutlichkeiten umhüllen muss, und dass durch diese gewissenhafte Behandlung der untergeordneten Theile das Ganze die Weihe höherer Wahrheit erhält.

Gegenwärtig hat er wieder ein grosses Bild in Arbeit, das Fest bei Tellenplatten, eine höchst lebendige Darstellung; in der Kapelle wird gepredigt, die Schiffe haben viel Volk von allerlei Bestandtheilen hergebracht, Vornehme, Kapuziner, Damen und Ländlermädchen, — alles mit Geist und Humor componirt. Im Hintergrund See und Berge; wird guten Effekt machen.

Wir wünschten für Vogel, dass sich ihm noch Gelegenheit darbieten möchte, nach Art der neuen Leistungen in München historische Darstellungen in *monumentalem* Charakter ausführen zu können.

Wir nannten Vogel oben den Stifter einer *neuen historischen Schule*, unter welchem Ausdruck wir nicht eine wirkliche *Schule*, in welcher so und so viele Lehrlinge nach dem Vorbild des Meisters erzogen werden, sondern nur im Allgemeinen eine *Kunstrichtung* verstanden wissen wollen. Schüler im buchstäblichen Sinne des Worts hatte Vogel bisher wenige, und strebte wahrscheinlich auch nicht darnach; dagegen glauben wir uns nicht zu irren, wenn wir annehmen, dass mehrere der angesehenern Schweizerkünstler, unter andern H. Hess in Basel und Disteli in Solothurn sich an seine *Richtung*, an seine *Schule* gehalten haben, so oft sie Schweizerschlachten schilderten; jüngere Künstler dieses Faches dürften ihnen hierin folgen.

Ein mehr als gewöhnliches Talent besitzt Zürich

ferner an *Hs. Jakob Oeri* geb. 1782, der seinen ersten Unterricht (von 1800—1803) bei Kuster in Winterthur genoss, dann die drei folgenden Jahre in David's Atelier zu Paris *) studirte, wo er fast ausschliesslich nach Modellen zeichnete und malte. Im Jahr 1806 componirte er sein erstes Bild, Chloe, hierauf Ikarus. **) Im Jahr 1808 nach Hause gekehrt, malte er vorzüglich lebensgrosse Bildnisse in Oel. Im Spätjahr 1809 reiste er nach Russland, portraitirte wieder, gab auch Unterricht im Zeichnen und blieb dort bis 1817. Gleich nach seiner Zurückkunft verfertigte er mehrere kleinere kolorirte Darstellungen aus dem Leben der Russen, welche wir in den Malerbüchern sehen werden und die er zum Theil nach kleineren Zeichnungen aus seinem Skizzenbüchlein genommen hatte. Wenn wir namentlich diese Blätter betrachten, so bedauern wir, dass Oeri sich nicht auf das historische Fach geworfen, sich nicht speziell zum *Volksmaler*, zum Darsteller *moderner* Nationalitäten gebildet hat; denn es sind meisterhafte Charakterzeichnungen, welche uns Gewissheit zu geben scheinen, dass er in diesem Zweige eine schöne Stufe hätte erreichen können. Dies Gebiet ist ohnedem ein lohnendes, reicher Ausbeute fähiges, welches tüchtige Künstler immer mit Glück angebaut haben. Oeri fühlte indessen, wie es scheint, entschiedene Neigung hiefür nicht;

*) *Ueber David siehe die Skizze der französ. Kunstgeschichte, welche wir bei Strassburg einschalten.*

**) *Beide Bilder kamen auf die Ausstellung nach Zürich; dass dann aber, wie Nagler berichtet, auf dieselben „andere historische Darstellungen gefolgt seien," ist irrig; wenigstens weiss Oeri selbst nichts von solchen.*

er beschäftigte sich zu Hause wieder wie früher grossentheils mit Portraitmalerei. Ihm aber gebührt das Verdienst, hierin eine ganz neue Behandlungsweise, nämlich die sogenannte *Punktiermanier in schwarzer Kreide zuerst* in Zürich aufgebracht zu haben, in welcher er wirklich eine seltene technische Vollkommenheit besitzt. Seine diesfälligen Bildnisse haben die Kraft und das Leben eines saftigen Oelbildes, die Schärfe und Rundung einer plastischen Arbeit, die Sauberkeit und Zierlichkeit einer feinen Aquarelle; sie scheinen eher gemalt, als aus trocknem Material entstanden zu sein.

Oeri kommt das fernere Verdienst zu, als der *erste Zürcher* die *Lithographie* auf eine ernstere, wirklich kunstvolle Weise betrieben zu haben. Bekannt sind seine Blätter nach Holbein, Overbeck, Dem. Ellenrieder u. s. f. Hier, wie in seinen Kreideportraits erkennen wir ganz den Meister der Zeichnung: denn das sei schliesslich zum öffentlichen Protokoll erklärt, dass wir Oeri für *einen der korrektesten Zeichner in Zürich* halten.

Ein Talent, dessen wir hier episodisch gedenken, *Jakob Merz*, zu Buch am Irchel 1783 geboren, trat schon 1807 von diesem Schauplatz ab; ein akutes Fieber raffte ihn dahin. Er hatte die Kupferstecherkunst und die Portraitmalerei geübt, und in beiden Fächern schon viel Lob eingeerntet.

Ferner riss der gierige Tod zwei fleissige, gebildete Künstler von idealem Streben an den untern Stufen des Mannesalters mitten aus ihrem Schaffen hinweg: Joh. Casp. Schinz und Dan. Alb. Freudweiler, beide, besonders der letztere, von körperlichen

Leiden hart mitgenommen, beide mit starker Seele über der Kunst ihrer Schmerzen vergessend.

J. Casp. Schinz, geb. 1798 † 1832, genoss seinen ersten Unterricht bei H. Lips, erhielt später bei J. C. Huber in der Manipulation des Oelmalens Anleitung, kam 1816 auf die Akademie nach München und zwei Jahre später nach Rom, wo er der freundlichen Führung Overbecks und Veith's sich erfreute. Im J. 1821 besuchte er seine Vaterstadt, kehrte aber bald wieder nach Italien und lebte dort neuerdings längere Zeit. Erst von 1826 an nahm er festen Wohnsitz zu Hause. Er liebte vor allem das biblisch-mythische, biblisch-historische und religios-symbolische Fach; seine sämmtlichen diesfälligen Compositionen athmen einen gar frommen Sinn. Er sympathisirte in seiner *Richtung* und nach seinem Wesen mit der Schule von Overbeck oder Heinrich Hess oder Dem. Ellenrieder. Oder, um an einem Beispiele aus der Nähe die Sache zu verdeutlichen, er verfolgte dasselbe Ziel, was jetzt Deschwanden in Stanz. Fromme Bilder erfreuten sich indessen damals in Zürich eines sehr geringen Anklanges. Sein Biograph (Neujahrst. der Künstl. Ges. v. 1834) sagt selbst: „Wenn es ausgemachte Erfahrung ist, dass seine Arbeiten in der Vaterstadt weit weniger Anerkennung fanden, als im Auslande, dass in jener seine Compositionen *heiliger Gegenstände* weniger gefielen, als seine Versuche in andern Kunstfächern: so ist, wenn gleich nicht der einzige, doch ein *bedeutender* Grund davon wohl hierin zu suchen, dass die Gemüthsrichtung des Künstlers nicht die *vorherrschende* in seiner Vaterstadt war.“ Nach unserer Individualität könnten wir uns für Schinzens Richtung allerdings auch nicht begeistern, aber

wir schätzen Fleiss und Gewissenhaftigkeit in jedem Künstler. Uebrigens machte er auch in der Genremalerei keine üblen Versuche. Täuscht uns unser Gedächtniss nicht, so verdient sein italienischer Improvisator, das Schlittschuhlaufen auf dem Zürichsee und Anderes aus dem täglichen Treiben der Menschen Beifall. — Sein Colorit hätte im Ganzen saftiger und durchsichtiger sein sollen. Ein hektischer Zustand gebot ihm plötzlich im Sommer 1832 den Pinsel abzulegen und schnell war die Staffelei, an welcher er oft mit Liebe oft mit Anstrengung gesessen, ihres Meisters beraubt.

Daniel Albert Freudweiler von Zürcherschem Vater, von Graubündnerscher Mutter erzeugt und zu Feldsperg unweit Chur im Jahr 1793 geboren, von zartem schwächlichem Körperbau, hatte von Jugend an mit vielem Ungemach zu kämpfen. *) Er machte bei *Pfenninger* einen vollständigen Lehrkurs durch, legte sodann seine mit Portraitmalerei ersparten Pfenninge sorgfältig zusammen und wagte, als er, der Genügsame, sich reich genug dünkte, die Reise nach Rom. *Seine historischen* Compositionen (nach der Messiade von Klopstock und nach Gessners Idyllen), welche noch vorher aus seinem jugendlichen Gemüth hervorgingen, fielen nicht befriedigend aus, theils ähnelte er darin seinem Lehrer (Pfenninger), theils wusste er seinen Gegenstand sonst nicht gehörig zu bemeistern. Später gelangen ihm kleinere, im Genrefach gehaltene Conceptionen besser. Im Ganzen aber muss er mehr den glücklich nachahmenden, als den erfindenden Ta-

---

*) *Siehe Neujahrst. der Künstlerges. von* 1832, *vom Verfasser dieses Buchs.*

lenten beigezählt werden. In der erstern Beziehung die Belege: — seine zahlreichen, in Rom gefertigten Copien nach Perugino, Raphael, Julio Romano, Guido Reni u. s. f., in welchen er die verschiedene Individualität und Richtung jedes einzelnen Meisters unverwischt wieder gab. Nach seiner Rückkehr beschäftigte er sich in Zürich hauptsächlich mit dem Portraitfach und es gelang ihm in der Regel, in seine Bildnisse eine lebensfrohe Stimmung zu legen. Er malte in Oel und Aquarell, doch lieber in ersterem Material und führte einen sehr reinen Pinsel. In der *Zeichnung* war er besonders fest und als *Lehrer* vortrefflich. Nach Pfenningers Tod trat Hitz bei ihm ein; ferner zählte er Kupferstecher Gonzenbach von St. Gallen und Lithograph Balder zu seinen Schülern. Er besass ästhetischen Sinn, feinen Verstand und ziemliche Belesenheit. Winkelmann und Schiller waren sein Alpha und Omega. In Freudweilers Gemüth hatte das Schicksal zwar nicht die Saat eminenter Wirksamkeit gelegt, aber er ist in der Zürcherschen Kunst eine sehr ehrenwerthe, milde, freundliche Erscheinung. Er starb 1827.

Ohne irgend wem zu nahe zu treten, glauben wir nun zwei Künstler zwar von ungleichem Alter, aber von ungefähr gleicher Meisterschaft, zusammenstellen und sie unter unsern gegenwärtigen *Portraitmalern* als vorzüglich gewandt bezeichnen zu dürfen: David Sulzer und K. Hitz.

David Sulzer, geb. in Winterthur 1784 und abwechselnd in seiner Vaterstadt und in Zürich und Bern lebend, zeichnete sich durch ein schönes, wahres Colorit *)

*) *Wo wir nicht speciell das Material der Färbung*

aus. Zugleich ist er weniger ängstlich als Diog, mit dem er oft zusammengestellt ward, dagegen psychologisch tiefer, als dieser, und führt einen zarten doch nicht verblasenen Pinsel. So oft wir eines tüchtigen Portraitmalers gedenken, und seine Stellung dem Publikum gegenüber ins Auge fassen, kommt uns ein Ausspruch von Goethe zu Sinn: „Man ist niemals mit einem Portrait zufrieden von Personen, die man kennt. Desswegen habe ich die Portraitmaler immer bedauert, Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältniss zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloss darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern, wie jeder ihn fassen würde. Es nimmt mich nicht Wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgültig und eigensinnig werden." Geduld muss der Portraitmaler jedenfalls in doppelten Dosen zu sich nehmen. — Sulzer hat es übrigens den Leuten doch gut zu treffen gewusst, er war stets sehr beschäftigt und schön honorirt.

Mit Bezug auf ihn finden wir in Füssli's Suppl. z. K. Lex. folgende Notiz: „Auf dem Kunstsalon zu Zürich 1802 sah man von ihm zuerst eine Madonna mit dem Kinde nach van Dyck in Oel; 1804 den Erzengel Michael nach Raphael und des Künstlers eigenes Bildniss, Kniestück. Um diese Zeit ging er nach *Paris*, wo er gute Studien machte. Beweise davon, nach seiner Rückkehr, sehr zahlreiche in seiner Vaterstadt, und wieder auf den Kunstausstellungen in Zürich. So

---

angeben, mag der Leser immer annehmen, dass es sich von der Oelmalerei handle.

z. B. Titians Geliebte, nach ihm (in Paris gemalt); 1809 ein Familiengemälde von drei lebensgrossen Figuren (Vater, Mutter und Tochter) welche das Verdienst der Kenntlichkeit und einer freien, kühnen Behandlung hatten.“ Sulzer leistete auch im Genrefach Löbliches, am stärksten aber ist er nach unserer Meinung im Portrait, und hierin besitzt er auch am meisten Praxis.

Konrad Hitz, geb. 1798 zu Langnau, der seit ungefähr einem Jahre in Zürich, sonst in Deutschland (in München) sich aufhält, entwickelt in seinen Bildnissen einen ungemein kräftigen Vortrag, und seiner Zeichnung merkt man die strenge Cornelius'sche Münchnerschule an. Er scheint uns namentlich den *Charakter* der Leute sehr scharf aufzufassen, und ihr ganzes Wesen auf die Leinwand überzutragen. Sein Kolorit ist so wahr, dass so zu sagen keines seiner Bildnisse im Teint dem andern gleicht, wie auch in der Natur jedes Individuum wieder seine eigenthümliche Farbe hat. — Gerade diess ein nicht geringer Vorzug. Es gibt geschickte Portraitisten, welche auf die Nuancen der Haut zu wenig aufmerken und deren Bilder daher im Allgemeinen gut, in diesem speciellen Punkte doch unwahr sein können. Hitz malt auch kühn und energisch, ohne in die sog. geniale Pinselbravour zu verfallen, die man wohl etwa einem Historiker, wie Rubens, nachsehen darf, welche uns aber an dem Portraitmaler nicht gar viel weniger stösst, als das entgegengesetzte Extrem der spiegelglatten geleckten Malerei. Ferner hat Hitz die schwierigsten Mischungen in seiner Gewalt und machte hierin in den letzten Jahren offenbar Fortschritte. In der Modellirung geht er mit plastischer Bestimmt-

heit zu Werke. Seine Bildnisse, die er gerne mit reichen Kleidungsstoffen und durch geschickte Anordnung zu heben sucht, machen in der Regel schon äusserlich eine günstige Wirkung. Die Hände versteht er trefflich zu behandeln, ein schweres Thema. Hitz hat endlich seine Erfindungsgabe auch schon in Thätigkeit gesetzt und liebt es besonders nackte Gestalten (Leda, badende Mädchen u. s. w.) zu wählen, worin er dann seine Stärke in Zeichnung und Carnazion klar an den Tag zu legen pflegt. Ein solches Gemälde besitzt der König von Würtemberg. Am meisten sprechen uns aber seine Portraits an. Dieselben werden so gewiss der Vergänglichkeit trotzen, als jene von Hofmann, Graff, Sulzer u. s. w.

Den frühern Lebensverhältnissen von Hitz können wir nicht umhin, hier ein Denkmal zu setzen. Der Vater verdiente als Schulmeister jährlich 50 fl. und sollte damit Frau und Kinder, ernähren. Einen Nebenerwerb suchte und fand er darin, dass er sog. Buchzeichen, Neujahrs- und Glückwünsche, Condolations-Sprüche, Eheschreiben u. s. w. mit gemalten Kränzen und Einfassungen verfertigte. Als kleiner Knabe half dann Hitz, der damals schon den Trieb zum Zeichnen und Malen in sich fühlte, dem Vater in seinem technischen Geschäfte, verdiente zuweilen mit den gemalten Buchzeichen etwas Geld für seine Eltern.

Damals lebte in Thalweil ein Landschaftsmaler, Aschmann, zu welchem der Vater Hitz den Sohn einmal führte. Als der letztere dessen Gemälde und Zeichnungen sah, ward es sein sehnlichster Wunsch, diess auch so zu lernen, und der Vater willigte ein, dass er täglich eine Stunde bei Aschmann zeichne. Seine Freude verwandelte sich aber plötzlich in Trauer: er fand den

Lehrer todt, als er die erste Stunde bei ihm nehmen sollte. Ungefähr 12 Jahre alt musste Hitz in eine Geschirrfabrik treten und dort bis in sein 27. Jahr Tassen und Teller malen. Nur so viel war ihm mit Mühe gelungen, dass er jeden Sonntag frühe in der Feiertagsschule von Oberkogler und Nachmittags bei Pfenninger Unterricht im Zeichnen empfing. Nach des letzten Tod kam er zu D. A. Freudweiler, der ihm erklärte, wenn etwas Rechtes aus ihm werden solle, so müsse er den Beruf als Tassenmaler aufgeben und in der Kunst von vornen anfangen. Hitz sah dies ein und wagte den Schritt.

Sein ganzes Streben ging nun dahin, die versäumte kostbare Zeit einzuhohlen. Er geitzte mit den Minuten und in ein paar Jahren hatte er durch eisernen Fleiss es dahin gebracht, dass er ein gutes Aquarell-Portrait malte und den Weg nach München unternehmen durfte. Dort warf er sich mit voller Seele auf die Kunst und bei reichern Hülfsquellen gelangte er bald auf jenen Punkt, wo die dornenvolle Bahn anfängt ebener zu werden. Um sich im Oelmalen nach der Natur zu üben, portraitirte er arme Leute (wohl ein paar Dutzend Köpfe) gratis und nach und nach stellten sich denn auch jene ein, welche für Geld von ihm gemalt sein wollten. Je mehr Arbeit, desto mehr Ausbildung. Es schien, als ob der lange unterdrückte Trieb zur Kunst, als er einmal Luft bekam, nur um so gewaltsamer sich Bahn machte. Ohne die vorhergegangenen langen Entbehrungen wäre er vielleicht nicht geworden, was er nun ist.

Folgende, recht talentvolle, in ihren Fächern ziemlich verwandte Künstler, stellen wir auf Eine Linie: Steiner, Zeller, Weidenmann.

Eduard Steiner von Winterthur, der seine Studien in München machte, malte schon auf der Akademie ein gutes Portrait und hat seither fortwährend fleissig gearbeitet, auch inzwischen sich in Paris umgesehen. Vor ein paar Jahren unternahm er eine historische Composition, der Schwur der drei Eidgenossen, überlebensgrosse Figuren. Wir anerkennen in Anordnung und Zeichnung vieles Gute darin und halten z. B. die Auffassung für mindestens so gelungen, als die gleiche Darstellung von Füssli in London (siehe dieselbe auf dem Zürcher-Rathhaus); allein wir gestehen, dass nach den zahllosen schlechten Bearbeitungen dieses Gegenstandes derselbe uns überhaupt nicht mehr ansprechen will, wenn ihm die Kunst nicht eine ganz neue, interessante Seite abzugewinnen weiss.

Konrad Zeller von Hirslanden bei Zürich, der seit ungefähr zehn Jahren in Rom lebt, ist nicht nur der Portraitmalerei völlig gewachsen, er bebaut auch das Genrefach, auf welches er die meiste Zeit verwendet, mit steigendem Glück; er bearbeitet Scenen aus dem *italienischen Volksleben* mit grosser Wahrheit. In dem Ensemble italienisches Leben, in den Einzelfiguren italienischer Charakter, im Costüme italienischer Schnitt und Geschmack! Nicht leicht eignet sich ein Volk besser, als die Italiener zur Benutzung für die bildende Kunst. Auf welche köstliche Weise hat nicht Robert diese Nationalität geschildert! Ein sehr warmes, natürliches Kolorit zeichnet Zellers Bilder aus. In seiner Jugend übte er die Kunst nur als Liebhaberei, aber wie es scheint, mit Plan, Umsicht und Beharrlichkeit, sonst würde er schwerlich so rasch sich emporgeschwungen haben. Endlich ist er der

Thiermalerei und der Landschaft sehr kundig, mit Einem Wort ein vielseitiger Künstler.

J. K. Weidenmann von Winterthur, scheint uns Anlagen und Richtung mit Zeller ziemlich gemein zu haben: er portraitirt frisch und lebendig; dann besitzt er von Natur eine produktive Phantasie, die unter dem warmen Himmel von Italien und Afrika (Algier), wo er Jahre lang sich aufhielt, alle gedenkbare Nahrung fand. Er malt Menschen, Thiere, Landschaften — alles, was ihn anspricht, mit charakteristischer Treue, scheint aber ebenfalls zu dem *Genrefach* vorzugsweise zu incliniren. Hier entfaltet er dann originelle und humoristische Ideen und weiss jedem scheinbar unbedeutenden Vorwurf eine interessante Seite abzugewinnen. Eine Menge Oelskizzen, welche er voriges Jahr aus Algier nach Hause gebracht, beurkunden den erfinderischen, schnell und klar auffassenden Künstler.

Noch leistet im *Portraitfach*, in der singulairen Kreidemanier von Oeri, *Joh. Notz* von Zürich, Ausgezeichnetes. Er domicilirt aber seit 20 Jahren in London, wo er längst eine unabhängige Stellung einnimmt. Ferner wetteifern als Portraitisten mit einander: *Rud. Obrist*, *J. Suter*. (Aquarellmaler) *Heinr. Bebi*, *Lüthi*, *Tanner*, *Billeter* und einige Andere. In Portraits mit Bleistift, Miniatur-Format prosperirt *Fr. Irminger*.

Hier ist es wohl am Platze, speziell noch der Zürcherschen *Miniaturmalerei* zu erwähnen. Die Portraits, der Hauptgegenstand dieses Faches, werden meistens auf Elfenbeintäfelchen gemalt. Geistigen Ausdrucks sind die Miniaturen ebensowohl fähig, als grössere Bilder; auch lässt sich ungemein viel Weichheit und

Zierlichkeit dabei an den Tag legen, wesshalb diese Art auch immer Freunde hatte und haben wird.

Als vorzügliche Miniaturmalerin galt schon vor Dezennien mit Recht Dem. *Elisabeth Pfenninger*, geb. in Zürich 1772, seit langen Jahren aber in Paris lebend. Ihren ersten Unterricht genoss sie in der Heimath, kam hierauf 1804 nach Genf zu Boileau und Bouvier, endlich 1807 nach Paris zu Regnault. In den dortigen Salons stellte sie ihre Erzeugnisse aus und erlangte bald einen soliden Ruf, dem sie fortwährend Bestellungen und eine angenehme Existenz in der französischen Hauptstadt verdankte. Kein Wunder, dass sie Zürich missen konnte. — Wir kennen höchst anmuthige und zierliche Miniaturportraits aus ihrer frühern Zeit, und halten sie *hierin* für stärker, als alle Zürcherkünstler vor ihr. — Es ist merkwürdig, dass mit den Jahren die luchsartige Schärfe des Auges, welche zu Miniaturen erforderlich ist, ihr nicht untreu geworden; noch im Jahr 1835 malte sie äusserst feine Portraitchen, und erst 1840 sandte sie zwei Aquarellbilder in grösserm Format auf die Kunstausstellung in Zürich ein, aus welchen man schliessen dürfte, dass sie allmälig ihrer Augen zu schonen gedenke. Das Kunststreben in ihrer Vaterstadt ehrte und förderte sie dadurch, dass sie auf die diessfälligen Kunstausstellungen von ihren Arbeiten einschickte.

In Zürich übte die Miniaturmalerei neben der Aquarelle ferner der geschickte *Fridolin Ott*, geb. 1775 zu Bischoffszell K. St. Gallen, der ohne Anleitung, aus sich selbst, frühe ein Bildnissmaler geworden, dann in Italien vorwärts schritt und seit 1804 fast immer in Zürich lebt. Es gab eine Zeit, wo sich beinahe jedes hiesige vornehme Brautpaar auf Elfen-

bein (in Taschenfutteral) von ihm malen liess. Dem. Pfenninger erreicht er, so scheint uns, wohl in der Zartheit des Pinsels, nicht aber in andern Beziehungen.

Joh. Andr. Hirnschrot ist im Miniaturfach auch sehr gewandt. Doch betreibt er hauptsächlieh einen andern Zweig mit Glück. Die früher in Zürich mit grossem Erfolge bebaute, dann aber seit J. R. Strasser (um 1680), einem der letzten Zürcher-Glasmaler von Namen, mehr und mehr gesunkene und zuletzt ganz eingeschlummerte *Glas*malerei hat endlich *er* bei uns wieder erweckt, und zwar dergestalt, dass er mit den meisten neuern Künstlern dieses Fachs in der so wichtigen und schwierigen Färbung konkurriren kann. Er bearbeitet nicht bloss heraldische, sondern auch historische und allegorische Gegenstände; gerade jetzt in der letztern Art zwei grosse Bilder nach eigener Zeichnung. Wie sauber und nett er auch in Email- und Elfenbein malt, der *Glasmalerei*, die er ohnehin mit Vorliebe treibt, sollte er seine *ganze* Zeit widmen. Als der *Wiederhersteller* dieses Zweiges hat er für Zürich eine nicht geringe *kunstgeschichtliche* Bedeutung und wir möchten recht sehr wünschen, dass er Nachfolger fände, die ihn in seinem Streben unterstützten, damit einerseits diese Malerei, welche an andern Orten wieder fest wurzelt und für Kabinettskunst sich trefflich eignet, nicht zur blossen ephemairen Erscheinung bei uns werde, und damit anderseits Hirnschrot die Freude geniesse, den Baum, den er gepflanzt, Aeste treiben zu sehen. Die Zahl der Künstler vermehrt sich bei uns fast wie die Zahl der Aerzte, dass einem bange werden könnte, wo all' die erforderlichen Kunden aufzutreiben seien; die meisten dieser jungen Künstler ergreifen die schon überall besetzte

Portraitmalerei, Landschaft oder Lithographie, kein einziger folgte bis jetzt der Flagge von Hirnschrot. Thun es doch solche, welche die Fähigkeit dazu haben, sie werden es gewiss nicht bereuen.

Aus dem Leben von Joh. Andreas Hirnschrot Folgendes: Im Jahr 1799 zu *Nürnberg* geboren, trat er 1814 bei Maler Regner daselbst in die Lehre, wurde 1816 Schüler der dortigen Malerakademie und machte sich bei einer Ausstellung im J. 1820 durch seine Arbeiten bemerkbar, kam darauf nach Paris, wo er nach einiger Zeit für die berühmte Porzellanmanufaktur in Sèvre (bei Paris) beschäftigt ward, legte sich nachher auf die Miniaturmalerei und hatte hierin so viel zu thun, dass er einige Sommer nacheinander auf den Landgütern der Vornehmen zubrachte und sie portraitirte. Mitten in dieser günstigen Laufbahn warf ihn ein Gallenfieber nieder, von dem er sich nur langsam erholte. Zur Herstellung seiner Gesundheit kam er 1828 in die *Schweiz*, lebte als Portraitmaler in Genf, Bern, Arau und Zürich bis 1830, und reiste dann nach München und Nürnberg, wo die neuen und grossartigen Glasmalereien einen so tiefen Eindruck auf ihn machten, dass er mit Eifer ebenfalls Versuche in diesem Zweige anstellte und günstige Resultate erhielt.

Aber das Klima und die vielen Experimente in seiner neuen Kunst bei einem nicht immer ganz geeigneten Apparat zogen ihm eine Lungenentzündung zu, von welcher er die Nachwirkung jetzt noch spürt. Im Jahr 1831 reiste er wieder in die Schweiz, hielt sich vorzugsweise in Zürich auf, war bei oft schweren körperlichen Leiden immer thätig und malte dann seit 1834 — damals trat er mit dem *ersten* grössern Glasge-

mälde auf — manche gelungene Scheibe. Er ist nun in Zürich verheirathet und als *Bürger* eingekauft, ein billiger Ersatz für Jost Ammann, der vor etwa dritthalbhundert Jahren umgekehrt das Bürgerrecht von Zürich an jenes in Nürnberg vertauschte.

Das *landschaftliche Fach*, in der vierten Epoche stark angebaut, und durch Ludwig Hess zur höchsten Blüthe gebracht, schien in der jetzigen Periode eine Zeitlang zu kränkeln, lebt aber endlich neuerdings auf.

Zuerst führte *Jak. Wetzel* geb. 1781 † 1834 eine neue Manier ein. Wie am Ende des vorigen und im Anfang dieses Jahrhunderts die Aquarellmalerei an vielen Orten wenigstens im Figurenfach häufig angewendet, ja beinahe zur Mode wurde, so ging sie auch auf die Landschaften über.

In der Aquarelle wird nicht mit Deckfarben wie in Gouache agirt, man spart für die Lichtstellen in dem Gemälde das weisse Papier auf und berührt es dann nur mit ganz leichten Tönen, bei den hellsten Lichtern fast gar nicht. Diese Art bedarf mehr Geschicklichkeit und Geduld, als die Gouachen, und sieht zierlicher aus, erreicht indessen doch im Effekt und dem Vortrag selten die Oelfarben. Wetzel nun legte sich ausschliesslich auf die Aquarelle und erlangte darin allerdings eine bedeutende Fertigkeit. Seine Landschaften haben, da er besonders in der Beleuchtung glänzte und die Fernen in einen gewissen Duft einzukleiden pflegte, aus dem dann die vordern Partien lebhaft heraustraten, etwas Anziehendes, Bestechendes. Darum war er auch der Liebling des Publikums und galt als der erste Landschafter weit und breit. Indessen will uns doch scheinen, es werden seine

Bilder mit den Jahren an Ruhm nicht zunehmen. Es liegt in ihnen oft mehr Manier, als Natur, oft mehr ein Haschen nach Effekt, als eine wahre Wirkung, und je häufiger und genauer man sie prüft, desto weniger befriedigen sie.

Er legte auf das *Aeusserliche* zu viel, auf einen wirklichen *innern* Gehalt, den man der Landschaft so gut, wie andern Darstellungen eingiessen kann, zu wenig Gewicht. Das Publikum mochte ihn dazu verleitet haben, welches seine Bilder um so mehr rühmte, je mehr alles darin in Sonnenduft sich aufzulösen schien. Es gieng ihm, wie dem Schauspieler, der sich durch das Klatschen der Menge zu Extremen hinreissen lässt. Indessen trieb seine Richtung weder Wurzeln noch Aeste: die Schüler, die sich bei ihm bildeten, nahmen weislich das technische Gute von ihm an, hielten sich dann aber fester an die Natur und im Publikum vermisst man Wetzel'sche Malerei jetzt kaum mehr.

Energischer traten zwei andere Landschafter *Ulrich* und *Wolfensperger* in ihrem Fach auf. Während Wetzel nach unserer Ansicht nur gewandter Vedutenmaler war, fassen diese beiden die Natur in ihren grossartigen Erscheinungen und Bewegungen auf und dringen viel mehr in den Geist und Charakter der Gegenden und Elemente ein, jeder auf seine individuelle Weise.

Ulrich, der sich mit Vorliebe auf die *Marine* geworfen und dieses Genre im *romantischen Styl* betreibt, Stürme, brennendes Dampfschiff auf offener See und dgl. mit Glück darstellt, führt einen klaren, festen Pinsel, — er malt ausschliesslich in Oel — versteht sich sehr gut auf die Staffage, und weiss in der Regel auch

kleinere Bilder durch anziehende Motive zu beleben. Im Allgemeinen aber hält er sich in seinen Darstellungen gerne an ein grösseres Format, was sehr begreiflich ist, da er die Massen, wie auch Licht und Schatten zu beherrschen versteht. Seit einigen Jahren ist er übrigens offenbar im Steigen begriffen. Mehrere seiner gelungenen Gemälde besitzt Schletter in Leipzig, ein grosser Kunstfreund, und sie wurden dort überhaupt günstig beurtheilt. — Zur Abwechslung und Erholung malt Ulrich dann und wann auch ein Stilleben oder ein Thierstück: besonders hat er es auf den Fuchs abgesehen, den er schon in verschiedenen Lagen portraitirte, ihn jedesmal in eine passende, wilde Natur versetzend. — Wir zählen ihn zu den Hauptstützen der gegenwärtigen landschaftlichen Kunst in Zürich.

Wolfensperger, ein Mann voll Phantasie und praktischen Blickes, ein Original als Maler, wie als Mensch, fasst je den bedeutendsten, wie den geringsten landschaftlichen Gegenstand mit warmer Empfindung auf und giebt ihn in poetisch-plastischer Form wieder. Nur *ein* Beispiel: wie oft ist nicht schon die Linde bei dem Tiefenhof in Zürich abcontrefeit worden? Es wurde daraus meist ein schöner einzelner Baum: aber Wolfensperger wusste aus dieser landschaftlichen Einzelfigur ein *charakteristisches Gemälde* zu machen, wie ein geschickter Bildhauer einer Statue die Wirkung einer ganzen Gruppe zu geben versteht. In technischer Beziehung hasst W. alles Gekünstelte, zuweilen lässt er seinem Pinsel vielleicht nur zu freien Lauf. Schade, dass er ausschliesslich in Aquarell malt. Um übrigens Wolfensperger recht beurtheilen zu können, muss man seine zahlreichen *im Orient* aufgenommenen

Bilder, ein reiches Besitzthum, wie es selten bei einem Künstler getroffen wird, sehen. Erst im Orient hat er den Stein der Weisen gefunden, die Natur schloss sich ihm dort ganz auf, er nahm mit Einemmal einen totalen Umschwung. Seine orientalischen Gemälde stellte er bei einem Besuche in Zürich im Jahr 1838 aus; sie fanden allgemeinen Beifall und ein Journal*) enthielt unter andern folgendes Urtheil: „Bei den Gletschern suche die Alpenrosen! Auf den Trümmern des alten Roms, in der Todtenstadt Pompeji, an den buchtigen Küsten von Grossgriechenland, auf der Dreiangelinsel, so reich an mächtigen dorischen Tempelruinen, auf dem heiligen Boden von Olympia und Delphi, von Isthmos und der steinigen Attika muss man die Geschichte, die Alterthümer und die Kunst der Hellenen studiren; sonst bleiben sie ein Adyton, auf welches die falschen Lichter der Studirlampe fallen. Und darin nun, dass wir lernen Geschichte und Kunst der Hellenen mit dem Lande in Verbindung setzen, liegt für den Verehrer des klassischen Alterthums das Verdienst der Wolfensbergischen Blätter; wir sehen Mycenä, Thäler in Thäler geschoben, Bergzüge durchschneiden Bergzüge; da begreifen wir, wie die Sterblichen darauf kamen, die kyklopischen himmlischen Mauern aufzuthürmen; der Künstler zeigt uns Sunium; ja hier musste der Minerventempel stehen, damit der Sinopäer, der Ephesier, der aus Aegypten kommende, — sie alle schon vom Borde des Schiffes sahen, hier ist das der Pallas Athene heilige Land."

---

*) *Siehe: schweizerischer Republikaner, Zürich, Jahrgang* 1838, *No.* 69.

„Von dem eingeengten Passe an der peloponnesischen Akropolis, von Akrokorinth, von Ithaka könnte man so viel sagen; doch von Athen, was uns der Künslter von hundert Standpunkten aus darstellt, können wir uns nicht losreissen: klar sind die Farben seines Meeres, seiner Bäche, seiner Inseln und schön geformten Berge, herrlich die Lage seiner überall her gesehenen Akropolis.“

Aus dem *Leben* beider ckarakterisirter Künstler Folgendes: *H. I. Ulrich*, geb. in Zürich 1798, schon als Knabe ein Freund von Kunstgegenständen aller Art, besuchte die damals lebenden Wüest, Huber, Maurer, fieng an, mit Eifer nach der Natur zu zeichnen und trieb dies von 1812—1815 während eines Landaufenthaltes mit ziemlich gutem Erfolg. Zu jener Zeit äusserte er gegen seine Eltern wiederholt, aber vergeblich, den Wunsch, sich der Kunst widmen zu dürfen. Er wählte den Kaufmannsstand in der geheimen Hoffnung, dadurch Gelegenheit zum Reisen und zu Naturstudien zu finden. Im Jahr 1815 trat er in ein Zürcherisches Handelshaus; seine Mussestunden füllte er mit Zeichnen aus und machte auch im Oelmalen befriedigende Versuche, die seine Lust zum Malen ganz natürlich steigerten. Indessen blieb er Kaufmann und erhielt 1816 eine Anstellung im Haus Paturle zu Paris, in welchem er 6 Jahre arbeitete, ohne für erfolgreiche Ausübung der Kunst Zeit zu gewinnen. Bekanntlich muss man der Oelmalerei ganz obliegen können, wenn dieselbe rasch aus der Hand gehen soll. Sehr klug suchte nun Ulrich auf andere, weniger Zeit erfordernde Weise Kunstsinn und Auge zu schärfen, — er besuchte häufig die Gallerie im Louvre; je mehr er in die grossen Meister, Claude Lorrain, Jos. Vernet u. s. f. eindrang,

desto klarer ward es vor seiner Seele, dass er sich vom Kaufmannsstande, welcher ihn sonst nie recht ansprechen wollte, losreissen und auf gut Glück die Malerei ergreifen müsse. Er that es, Sein Prinzipal munterte ihn selbst dazu auf. Er nahm nun noch Unterricht im Technischen, studirte dann fleissig nach der Natur und bald fanden seine Arbeiten Beifall. Später (1828) besuchte er Italien. Dort begann er dem Fache der Seestücke auschliessender, als bisher, sich zu widmen, und Neapel würde wahrscheinlich seine Residenz geblieben sein, indem er dort alle Anerkennung fand und bereits zum Ehrenprofessor an der königl. Akademie ernannt worden war, hätte seiner Constitution das heisse Klima besser zugesagt. Er kehrte 1831 wieder nach Paris zurück. Einige spätere Reisen nach England und Holland waren Ulrich von grossem Nutzen. Die dortige Natur und die Kunstschätze daselbst hoben sein Gemüth. Diese Reisen haben Ulrich, wie Wolfenspergern der Orient, erst auf den rechten Standpunkt, auf welchem er besonders prosperirte, gestellt und ihm sein eigenes Innere aufgeschlossen. Seit ein paar Jahren lebt er in Zürich, beobachtet aber die kluge Methode, sich öfters auf Reisen wieder umzusehen und stets neue Eindrücke in sich aufzunehmen.

J. J. Wolfensperger, Sohn eines wenig bemittelten Bauern, 1797 in Rumlikon, einem Zürcherschen Dorfe, geboren, ward, nachdem er zu Hause die Müllersäcke mit Zeichen und Zahlen angetsrichen, im 15. Jahre in die Kunsthandlung von H. Füssli geschickt, damit er sein täglich Brod als Kolorist verdienen lerne. Nach drei Jahren, kam er als Kolorist nach Neapel, wo er sich aber bald entschloss, diesem Handwerk auf immer

zu entsagen. Talent und moralische Kraft besass er genug, um den Plan auszuführen. Er zeichnete und malte nun in Aquarell nach der Natur, schritt zusehends vorwärts, und erhielt von angesehener Seite den Antrag, (im Jahr 1821) Sizilien zu bereisen und Ansichten der schönsten Gegenden aufzunehmen. Dies kam ihm natürlich sehr willkommen. Die zurückgebrachten Arbeiten fanden Beifall, Wolfensperger ward dem König von Neapel vorgestellt, derselbe wünschte einige Bilder von ihm zu haben und unser Freund glaubte seine Existenz schon für immer gesichert, als die Revolution daselbst ausbrach und seine Hoffnungen vernichtete. Indessen blühten ihm in Rom, wohin er mit vielen Künstlern von Neapel auswanderte, doch erfreuliche Tage. Ruf und Geschäfte mehrten sich, der Umgang mit ausgezeichneten Männern würzte sein Leben. Endlich im J. 1830 unternahm er seine Reise nach Griechenland und Kleinasien, verweilte mehrere Jahre auf den Trümmern Athens, wo er seine oben berührte Sammlung anlegte, reiste später wieder nach Neapel, im J. 1838 nach Zürich, dann nach Wien, Paris und London, wo er, jetzt mit einer Tochter Albions verheirathet, seinen Wohnsitz aufgeschlagen hat.

Als sehr fähiger, geschickter und früher recht produktiver Landschaftmaler erscheint ferner *Wilhelm Huber*, geb. 1787 (Sohn des J. C. Huber, siehe vierte Periode), in der *Marine* und in den Darstellungen von alten griechischen und römischen *Tempelruinen* tüchtig und originell. Er hat sich zum Theil von der Kunst in ein Privatgeschäft zurückgezogen oder widmet sich wenigstens jener nicht mehr ausschliesslich, was wir bedauern. Wie sehr er in Neapel, wo er mehr als 7 Jahre lebte, bei der vornehmen Welt in Ansehen

stand, mag nachfolgende Stelle aus Nagler zeigen: „er erwarb sich daselbst einen so grossen Ruf, dass es unter den englischen Lady's gleichsam Ton geworden, sich zu rühmen, in Hubers Atelier nach seinen Studien gezeichnet zu haben.“ —

Joh. Georg Schinz, geb. 1794, bedient sich in der Regel der Pferdmalerei mehr als Staffage zu seinen Landschaften, als dass er sie, wie sein ehemaliger Meister Konr. Gessner, zur Hauptsache der Bilder machte. Er besitzt für die *romantische Richtung*, für das Groteske in der Natur offenbar Talent, das beweisen nebst einigen frühern Compositionen seine im J. 1840 in Zürich ausgestellten Cartons: Ansicht unweit Jasmund auf der Insel Rügen (Gewitter); eine Gebirgsgegend; Schloss Sternfels im Würtembergischen. Ausgeführte Gemälde sahen wir seit längerer Zeit nicht von ihm. Jetzt soll er aber Mehreres zu vollenden im Sinne haben und wir freuen uns aufrichtig, wenn er von Neuem beweist, dass er eigenthümliche Ideen nicht nur zu *entwerfen*, sondern dieselben auch *auszuarbeiten* wisse.

Fritz Meyer, früher Dilettant, nachher ausübender Landschaftmaler, der als solcher lange in Italien lebte, hat sich dort ein warmes Kolorit angeeignet. *Wilh. Scheuchzer*, in München niedergelassen, liebt einen geräuschlosen Vortrag und sucht die anziehenden, reizenden Gegenden des Tyrols mit Vorliebe auf, wählt schöne Standpunkte und führt einen klaren, gefälligen praktischen Pinsel; seine Bilder finden immer schnell ihren Liebhaber. *Sal. Korrodi*, einst Schüler von Wetzel, aber nicht Nachahmer seiner manieristischen Tendenz, Aquarellist, besitzt eine reine, frische und saftige Färbung. Er scheint in Italien immer fester zu

fussen und einer lohnenden Zukunft entgegen zu gehen. Es fehlt ihm nicht an Aufträgen. *Bodmer* in Paris, auch Aquarellist, der seiner Zeit mit dem Prinzen v. Neuwied die Reise nach Indien machte, dort interessante Blätter aufnahm, und später durch seine im Druck erschienenen Rheingegenden in weitern Kreisen bekannt wurde, dürfte in der *Richtung* wohl am meisten mit Scheuchzer sympathisiren. *J. J. Meier* v. Meilen und *Jakob Suter* v. Hottingen, beide Aquarellmaler, sind mehr Portraitisten der Natur, als Componisten, und führen ihre Veduten in der Regel sehr getreu, kräftig und fleissig aus. Endlich üben noch das landschaftliche Fach: *Ulr. Burri*, *J. Steffan*, *Leonh. Bantli* und Andere.

Auch die *Blumenmalerei* hat ihre Repräsentanten in *H. Römer*, *Dem. E. Reinhard* von Winterthur (in Genf) und *Dav. Kölliker.*

Die Kupferstecher- und Aetzkunst war eine Zeitlang während der gegenwärtigen Epoche recht fruchtbringend.

Georg Christian Friedr. Oberkogler geb. zu Augsburg 1774, längst im K. Zürich als Bürger eingekauft, hat früher manche gute, wenn auch nicht bedeutende Blätter herausgegeben; namentlich aber gebührt ihm das Verdienst, als *Lehrer* mehrere Talente in diese Kunst eingeführt zu haben, unter andern den berühmten Amsler.

Joh. Jak. Lips geb. 1791, Schüler von Joh. Heinr. Lips, aber nicht sein Sohn, wie Nagler irrig berichtet, bildete sich s. Z. in München. Er war ein enthusiastischer, als Kupferstecher sehr geschickter, als Lehrer tüchtiger Künstler, und hatte neun Jahre von 1809 — 1818 im Ausland zugebracht. Seine letzten

Blätter sind: Heilung des Blindgebornen nach R. Langer, in der sog. Zeichnungsmanier ausgeführt, und Tell nach Vogel, den er aber nur bis zur Hälfte fertig brachte. In einem Anfall von Tiefsinn machte er seinem Leben im Frühjahr 1833 ein Ende.

Martin Esslinger geb. 1793 † 1841, ebenfalls ein entschiedenes Talent, stand vor ungefähr zwanzig Jahren als geachteter Kupferstecher da, produzirte eine Masse meistens zierlich gearbeiteter Blätter und hatte mehr Bestellungen, als seine Hände befriedigen konnten. Leider liebte er den Rebensaft im Uebermaass; die Folge davon war allmähliges, immer tieferes Sinken in der Kunst.

Joh. Heinrich Meyer geb. 1802, lieferte einige Kupferstiche von Werth: die Mönche auf dem St. Bernhard und das Grabmal des Herzogs Eugen von Leuchtenberg, letzteres besonders sauber und conzis gearbeitet. Seit längerer Zeit leitet er aber eine lithographische Anstalt, aus welcher unter andern „die verirrten Kinder" nach Ellenrieder (1838) hervorgingen so dass er auf *grössere* Kupferstecherunternehmungen sich schwerlich mehr einlassen dürfte.

Die Lücken, welche somit in der neuern Zeit in diesem Fache entstanden sind, scheint *Rud. Rahn*, geb. 1805, ausfüllen zu wollen: er machte in den letzten Jahren (seit er in München lebt) bedeutende Fortschritte, gründete sich durch sein Abendmahl nach Morghen einen Namen, und arbeitet in neuester Zeit nach Kaulbach. Sein Grabstichel ist sehr fein; er verfolgt eine von der sogenannten Zeichnungsmanier abweichende Richtung. Uebrigens kommt Rahn schwerlich bald in die Heimath zurück.

Ein anderer Kupferstecher, *Daverio*, seit Jahren

in Florenz niedergelassen, scheint Zürich für immer meiden zu wollen.

Unter den Repräsentanten der *Aetz-* oder *Tuschmanier* (Aquatinta) erscheint als Veteran *Franz Hegi*, geb. in Zürich 1774. Die Zahl seiner Blätter gleicht dem Schwarm der Vögel im Frühling. Zugleich ist er ein tüchtiger Architekturzeichner (S. Malerbücher). *P. Hürlimann* (in Paris lebend) hat gleichfalls sehr zahlreiche und gute Aquatinta-Blätter herausgegeben, ist nebenbei auch der sog. geschabten, bei den Engländern beliebten Manier, sehr kundig. Endlich *Lukas Weber*, ebenfalls in Paris, gehört zu den geschicktern Aetzkünstlern und hat auch in der landschaftlichen Oelmalerei sich nebenbei Kenntnisse erworben.

In der *Lithographie* trat unter den Zürchern, wie wir oben sahen, zuerst *Oeri* glänzend auf; jetzt bearbeiten dieses Feld theils ausschliesslich, theils hauptsächlich: *Bolleter* (in München etablirt), *G. Balder* (von ihm Zwingli's Abschied nach Vogel) und *J. C. Scheuchzer*.

Als *Zeichnungslehrer*, deren *Hauptbeschäftigung* öffentlicher oder Privatunterricht ist, nennen wir vor allen *J. J. Schweizer*, welcher in nicht geringem Maasse die Gabe besitzt, seine Schüler anzuregen und vorwärts zu bringen, ein tüchtiger Zeichner (auch Maler); *L. Schulthess*, einst in Davids Schule gebildet; *C. Aug. Müller*; *Joh. Heinr. Reutlinger*, besonders in der Perspektive fest und geübt; endlich *Stäbli* in Winterthur (auch Kupferstecher), der s. Z. in München studirte. Schliesslich nennen wir noch unter den Zürcherkünstlern *Wilh. Meyer* als den *ersten* unter seinen Mitbürgern, welcher der Decorazionsmalerei sich widmete; sein bestes Stück, welches wir kennen, der Vor-

hang am Zürcher-Theater, einen Theil der Stadt darstellend. Er studirte s. Z. bei Quaglio in München. Meyer malt auch kleine Architekturbilder. Sodann besitzt Zürich in *Heinr. Keller* einen trefflichen topographischen Zeichner*), und in *Fr. Aberli*, einen geschickten Stempelschneider.

Geschlossen ist die Skizze der Zürcherschen Kunstgeschichte. „Wenn uns die Erfahrung, sagt Göthe, bei Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am meisten bei Beurtheilung der neuen und neuesten Arbeiten; denn da bei Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Hass der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir *Grundsätze* um so nöthiger, um über unsere Zeitgenossen ein Urtheil zu fällen.“ —

Ob uns in der schwierigen Charakterisirung namentlich unserer fünften Epoche „*Grundsätze*“ d. h. die in der Kunst ziemlich allgemein gewonnenen und anerkannten Wahrheiten oder Persönlichkeiten geleitet haben, — die Beantwortung dieser Frage stellen wir ruhig dem richtenden Publikum anheim.

Eines noch: Zürich trägt die Elemente zu fortgesetzter Kunstentwickelung in sich. Künstler und Kunstfreunde aber dürfen nicht stille stehen, dürfen den allgemeinen, raschen und merkwürdigen Umschwung, welchen die Künste, und zwar ohne *alle* Ausnahme, Architektur, Skulptur, Malerei, sammt ihren Hülfszweigen, namentlich in Deutschland, nehmen, nicht

---

*) *Auch Franz Schmid von Schwyz, ein sehr tüchtiger Mann im gleichen Fach, hält sich oft in Zürich auf.*

ignoriren, auch sie müssen doppelte Anstrengungen machen. Ein engerer Anschluss an die neue deutsche Kunst müsste nach unserer Ansicht zum Guten führen.

An unsere kunst-historischen Betrachtungen reihen wir wohl am schicklichsten die Prüfung von drei Gemälde-Sammlungen an, in welchen wir einen grossen Theil der geschilderten Künstler in ihren Werken wieder finden: 1) die Keller'sche Sammlung; 2) das Hess'sche Cabinet; 3) die Sammlung der Künstlergesellschaft. Die erste enthält hauptsächlich Bilder von Zürchern aus der vierten Periode, auch einige ältere; das zweite, treffliche Werke von Ludwig Hess; die dritte, einen Complex von Sal. Gessnerschen Gemälden und viele Handzeichnungen der Künstler aus der vierten und fünften Epoche. Wir werden also nach dieser Reihenfolge vorschreiten.

Die Sammlung von Hrn. Prof. Keller, im Meiershof.

So wenig wir in unserer historischen Skizze über die Zürcherkunst alles berühren konnten, was sich in einem ausführlichen Buche darüber sagen liesse, ebenso wenig ist es uns hier möglich, Stück für Stück zu erläutern. Unser Zweck geht dahin, den Leser zwar mit den Arbeiten einiger Künstler, welche wir schilderten, bekannt zu machen, zugleich aber ihm eine gewisse *Auswahl* von Bildern zu bieten. Diese Sammlung gewährt nun keine vollständige, sondern nur einige Einsicht in unsere frühere Kunst. Einzelne Meister sind nämlich nicht so repräsentirt, dass sich aus dem Vor-

handenen ein sicherer Schluss auf ihre Fähigkeiten ziehen liesse, wie wir denn auch unsere allgemeinen Entwickelungen oben theilweise auf andere Anschauungen gründeten. Wir nehmen die Gemälde, denen unsere Aufmerksamkeit gilt, chronologisch vor, d. h. wir gehen von den frühern Künstlern auf die spätern über und stellen historische und Portraitbilder den Landschaften voran. Alles ist nahe beisammen und leicht zu finden.

Hans Asper (s. p. 95). Von ihm zwei Portraits, annähernd Lebensgrösse, ein männliches und ein weibliches. Der Mann trägt ein rothes Kleid, schwarzen Uebermantel, Kappe von gleicher Farbe, gelbe Hosen und hält das Schwert in den Händen; der Ausdruck in der Physiognomie deutlich ausgeprägt, die Augen scharf und lebendig, das Ganze mit geringen Mitteln zusammengearbeitet. Der Künstler mochte gerade hier Holbeins Manier vor Augen haben und legte daher selbst den Grund, wie dieser es liebte, mit grüner Farbe an. Uebrigens erreichen diese Bilder die bessern von Holbein bei weitem nicht, das Colorit ist etwas monoton, der Kopf verhältnissmässig zu klein, die Hände nicht gut modellirt,*) hart. Das weibliche Portrait mit goldgewirktem Häubchen und eben solchen Aermeln, mit reichem Halsschmuck, schwarzem Kragen und weissem Rock, mit der einen Hand eine Katze, mit der andern einen Hund haltend, steht im Gesammteindruck noch dem vorigen nach, da die Kleidung

*) *Modelliren nennt man die Verarbeitung der einzelnen Theile eines Bildes zum Ganzen, wodurch dieses die plastische Bestimmtheit und zugleich die Weichheit und den Charakter erhalten soll, den es in der Natur hat.*

nicht ästhetisch und die Thiere, besonders die Katze, steif gezeichnet sind; einzelne Partien dagegen z. B. im Gesicht, gut, ziemlich natürlich; der Schmuck mit grossem Fleisse gemalt. Viel besser aber bleibt doch der von Asper gemalte Zwingli (Stadtbib.)

Samuel Hofmann, (s. p. 98). Von ihm der Zinsgroschen, eine grössere Composition; die Figuren (beinahe Knieebilder) lebensgross. Unser Leser weiss, wie die Pharisäer Christum fangen und von ihm wissen wollten, ob man dem Kaiser „die Schätzung", die Abgaben, zahlen solle. Er hiess sie ihm einen Pfenning zeigen, sprach dann zu ihnen: „wessen ist das Bild und die Ueberschrift?" Sie antworteten: „des Kaisers" und *er*: „so bezahlet dem Kaiser, was des Kaisers ist." Diesen Moment stellt Hofmann in sehr einfacher, ungezierter Weise dar. Christus ernst, sogar düster, über die Bosheit der Pharisäer sehr missstimmt, wenn er auch seine äussere Ruhe behauptet; er fühlt sich unter diesen Menschen unheimlich; dies klar ausgedrückt. Die letzteren, besonders der Alte im gestickten gelben Gewand mit vorgebogenem Kopf, charakteristisch; nur dürfte die Heuchelei, der Grundzug des pharisäischen Wesens, noch schärfer in dem einen und andern hervortreten. Die äussere Gruppirung ist gelungen, das Kolorit kräftig und warm, die Zeichnung richtig, Licht und Schatten gehörig vertheilt, die Rubens'sche Schule nicht zu verkennen. —

Wir liessen oben (p. 99) aus *Rudolf und Konrad Meier* nicht viel gehen; wer uns hiefür tadeln wollte, den verweisen wir auf ein Bild in dieser Sammlung von Konrad M., wo in eilf Köpfen verschiedene Affekte und Temperamente dargestellt sein sollen; ferner auf die vorhandenen, in unsern Augen ebenfalls unbefriedigen-

den Portraits endlich auf manche Bilder, welche sich ausser dieser Sammlung in Zürich vorfinden.

Von *J. H. Füssli* (s. p. 108) ein Kopf im Profil, stark lebensgross, Skizze in Oel, — soll Achilles sein, scheint uns aber eher mit Antinous Aehnlichkeit zu haben; kecke Behandlung, fester Ausdruck Uebrigens muss man Füssli nach seinen grösseren *Composizionen* beurtheilen, von denen viele aus radirten und geschabten Blättern bekannt sind, wie sein Joseph (die Traumdeutung), seine Lady Macbeth, König Lear, Tell, Theseus und Ariadne, Marius, Oedipus u. s. w., beinahe alle die Grenzen des Wahren überschreitend, aber originell. — Füssli hatte sich früher der Theologie gewidmet, und besass eine klassische Bildung. Das Predigen aber wollte ihm nicht gelingen und da er von Jugend auf sich im Zeichnen geübt (er zeichnete wie Holbein, Disteli und andere *links*, was zwar gleichgültig ist), so warf er sich ganz auf die Kunst, kam nach Berlin, dann nach London, wo er, der englischen Sprache sehr kundig, kleine Schriften von Winkelmann, ins Englische übersetzte, eine schwere Aufgabe, übernahm dort die Stelle eines Erziehers und ging endlich 1772 nach Rom, wo er besonders den genialen Michelangelo studirte und mit seinen Arbeiten bald Aufsehen erregte. Im Jahr 1778 kehrte er nach England zurück, ward Professor an der Kunstakademie zu London, und schloss, nach einem langen, unermüdet thätigen Leben, daselbst die Augen. Zwei grössere Oelgemälde von ihm finden sich in Zürich: der Schwur der Eidgenossen, dessen wir schon oben erwähnten, (pag. 75), dann das beinahe lebensgrosse Portrait von ihm selbst und seinem Gönner Bodmer, beide in Einem Bilde, mit einander in Conversation

begriffen. (Letzteres besitzt Herr Escher im Wollenhof.)

Von *Anton Graff* (s. p. 109) das vortrefflich gemalte, lebensgrosse Portrait von J. C Füssli: er trägt schwarze Mütze, schwarzen Rock, in der Hand Reissfeder und Skizzenbuch. Der Portraitirte ist der Verfasser der Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, auch ein früher geschätzter Maler, von dem man rühmt, dass er die jüngern und begüterten Bürger seiner Vaterstadt an sich zu ziehen und ihnen auf mancherlei Wegen Neigung und Sinn für die bildenden Künste beizubringen gewusst habe, und der auch mit Winkelmann und Mengs in freundschaftlichem Verhältnisse gestanden. Dieses Bildniss entspricht allen gerechten Anforderungen; es ist höchst lebendig, charakteristisch und — darauf kann man schwören, gewiss sehr kenntlich; die Gesichtstheile mit einer meisterhaften Sicherheit modellirt und das Inkarnat durchaus natürlich, von geblichtem Localton, wie wir es bei Männern von Stubenberuf oft finden; ferner starke Schattirung, überhaupt sehr kräftige Haltung; Zeichnung durchweg streng richtig, Draperie von gutem Styl. Je länger man das Bild betrachtet, desto lobenswerther findet man aber nicht nur die technische Behandlung im Ganzen und Einzelnen, sondern desto meisterhafter namentlich auch die *innere* Auffassung. Füssli würde, wenn wir auch gar nichts von ihm wüssten, uns sofort nach diesem Portrait zwar nicht als ein Genie, aber als ein höchst verständiger, mit natürlichen Anlagen sehr begabter, durch geistige Ausbildung gereifter und gerader Mann erscheinen. *So* muss man portraitiren. Mit Bezug auf Graff selbst tragen wir hier nach, dass er seinen ersten Unterricht bei U.

Schellenberg in Winterthur genoss, sich schon da für das Portraitfach entschied, später nach Augsburg und in andere deutsche Städte kam, nach dem Leben zu malen anfing und sich rasch einen Namen machte; im J. 1766 ward er sächsischer Hofmaler und Mitglied der Akademie in Dresden und hatte mit Portraitiren beinahe seine ganze Zeit ausgefüllt. Ihm sassen unter andern Gellert, Weisse, Mendelssohn, Spalding, Ramler, Sulzer u. s. w. Nebenbei benutzte er seine Reisen ebenfalls zur Ausbildung seines Berufes und seine Besuche in der Schweiz, immer seine liebsten Ausflüge, hatten stets eine Anzahl neuer Portraits zur Folge, von denen sich in Zürich noch eine ziemliche Zahl zerstreut vorfinden.

Von *H. Freudweiler* (s, p. 110): der Tod des Bürgermeisters Waldmann;*) die Anordnung zwar gut, sogar originell, aber es fehlt die psychologische Tiefe, die ein historisches Bild haben soll, namentlich ist der Hauptheld nicht in der ihm angebornen Hoheit wieder gegeben, mit welcher er seinen Zeitgenossen so sehr imponirte. Im Kolorit und sonst im Einzelnen viel Gutes, aber auch Fehler in der Zeichnung. Aehnliches gilt von dem grossen Gemälde „Carl Moor" den Moment darstellend, da er spricht: „Ich fühle eine Armee in meiner Faust." In Moor sollte die nach Schillers Charakterisirung immer noch nicht ganz zerstörte, frühere, edle Individualität mehr durchschimmern. Man fühlt auch hier, dass Freudweilern eine strenge Schulbildung mangelte.

Er genoss seinen ersten Unterricht bei Wüest, der aber als Landschaftmaler ihm unmöglich jene plastische Bestimmtheit im Figurenfach beibringen konnte,

*) *Ueber Waldmann siehe oben pag.* 26.

welche für den Historienmaler unentbehrlich ist. Freudweiler hätte, da ihn seine Neigung zu der Darstellung menschlicher Gestalten trieb, tüchtige Kenntnisse in der Anatomie sich zu verschaffen, fleissig nach Gyps (Abgüssen von Antiken) und nach lebendigen Modellen zeichnen müssen. Er legte aber seine Lehrjahre ohne Befolgung eines bestimmten Studienplanes zurück und sein nachheriges Streben in Düsseldorf und Mannheim war mehr auf Fertigkeit in der Oelmalerei, die er durch Copiren alter Meister allerdings in ansehnlichem Grade erlangte, als auf Nachholung der Fundamentalkenntnisse gerichtet.

Von *Joh. Kölla* (s. p. 111): sein Portrait, eine verständige Physiognomie, ein klares Auge, dabei ein schlichtes Wesen; das Kolorit aber etwas kalt, die Modellirung nicht rund genug. Ziemlich besser das Bildniss eines Bauern, Lichtbeleuchtung in Schalchens Manier. Sehr zart und mit Gefühl gemalt das kleine Portrait seines eigenen Töchterchens. Die übrigen Arbeiten von seiner Hand häusliche Scenen und Schulstuben, mehr Skizzen als Gemälde; doch zeigen sie das künstlerische Talent. Schade, dass von seinen lebensgrossen bessern Bauernportraits sich keines vorfindet. — Aus seinem Leben noch folgendes. Zu Stäfa, einige Stunden von Zürich geboren, betrieb er nach dem Willen seines Vaters anfänglich die Modelstecherei, zeichnete nebenbei, so gut es ohne regelmässige Leitung ging, fühlte immer stärkern Hang zur Kunst und legte sich dann ganz auf dieselbe. Ohne eine eigentliche Schule zu geniessen, wagte er sich an Versuche im Malen nach der Natur, fing an zu componiren, und entwickelte bei seinem natürlichen richtigen Gefühl für Zeichnung und Färbung sich ziem-

lich rasch. Mehr sein Rathgeber, als sein Lehrer, war J. Casp. Füssli; somit kann man sagen, dass er fast all' sein Können sich allein verdankte.

Nun die Landschaftmaler. Von *Sal. Landolt* (s. p. 104) mehrere Gouache-Bilder: das beste der Auszug aus einer Festung, Nacht, — wie er denn überhaupt in *Effektstücken* am stärksten war. Man weiss von ihm, dass er viele schöne Mondnächte ausser dem Bette zubrachte, fast keine nahe Feuersbrunst, kein nächtliches Herbstschiessen versäumte, um mit tastendem Gefühl alle diese ephemairen, mitunter zauberhaften Erscheinungen zu erfassen.

In seiner von der Künstlerges. herausgegebenen Biographie (1820) wird unter anderm erzählt: „In Sturm und Gewitter stand er oft auf seinem Rebhügel, sah dem Ziehen der Wolken, dem Kampf der Elemente ruhig und aufmerksam zu und liess sich gerne bis auf die Haut durchnässen, wenn er dabei nur eine neue Färbung der Luft oder eine ungewohnte Lichterscheinung in der Landschaft aufhaschen konnte. Wenn seine kreisende Phantasie ihm den Schlaf raubte und er sich nicht lebhaft und wahr genug den Gegensatz eines Wachtfeuers mit dem Mondlicht denken konnte, so weckte er mitten in der Nacht seine Knechte, hiess sie auf der Wiese ein Feuer anzünden und betrachtete die Doppelbeleuchtung, bis er dieselbe in allen ihren Abstufungen in sich aufgenommen hatte."

Landolt als Jüngling, lange unentschieden über die Wahl seines Berufs, neigte sich bald mehr zum Militair, bald mehr zum Künstlerfach. Zuerst, 1764 kam er Behufs Erlernung der Civilbaukunst in die Militairschule nach Metz, dann ging er, um die Malerei zu studieren, nach Paris und ward Schüler des Schlach-

tenmalers Le Paon. Leider aber trat er Ende 1767 eine amtliche Stelle zu Hause an, vielleicht gerade zu der Zeit, da er in die Grundlagen seines Berufs eine bessere Einsicht erlangte und durch fortgesetztes Studiren sich zu einem grossen Künstler hätte ausbilden können. Bei seinen neuen Amtsgeschäften, die sich in der Folge durch Beförderungen vermehrten, konnte er die Kunst nur noch als Nebensache betreiben, doch hing er ihr so sehr an, und lieferte fortan so viele Arbeiten, dass man sieht, die Kunst war ihm, wenn nicht Hauptfach, doch Herzenssache geblieben. Als Mensch war er ein höchst gerader, ehrenwerther Charakter.*) Ein recht kenntliches, braves Portrait von Landolt findet sich auch in dieser Sammlung, von einer Dilettantin, der jetzt noch lebenden Frau Ott, geb. Hirzel, gemalt, lebensgross, — eine offene, ansprechende, sehr verständige Physiognomie, hohe kahle Stirne, frische Augen, gebogene Nase, freundlicher Mund, starkes Kinn, ein Kopf ohne Falschheit und Heuchelei.

Von Joh. Heinr. Wüest (s. p. 105, wo übrigens als Todesjahr nicht 1817, sondern 1821 zu lesen ist) neben minder wichtigen Bildern der Rheinfall bei Schaffhausen, sowohl hinsichtlich des gewählten Standpunktes, als der Art der Ausführung sehr gelungen. Das Wasser stürzt in ungeheurer Masse in den Schlund hinab, ein Theil der Wellen zerschellt an den Felsen und löst sich in völligen Staubregen auf. Die Luft leicht und warm; der Pinsel sehr rein und fleissig. — Wüest ging als Knabe bei einem Flachmaler in die Lehre und machte nebenbei für sich im Zeichnen und Oelmalen Versuche. Nach mehreren Jahren hatte er den Muth, mit geringen

*) *Siehe s. Leben v. D. Hess. Zürich* 1820.

Kenntnissen, ohne Geld, ohne Land oder Leute zu kennen, nach Holland zu reisen, da er sah, er könne in Zürich sich nicht zum tüchtigen Künstler ausbilden, wozu er doch einen lebendigen innern Trieb empfand. Das Glück lächelte dem Würdigen. In kurzer Zeit fand er in Amsterdam Künstler, die sich seiner annahmen, Gönner und Beschäftigung und schritt zusehends in der Landschaftmalerei vorwärts, auf die er sich hauptsächlich legte. Nicht lange nachher erhielt er auch in Rotterdam Aufträge, reisste dann nach Paris, blieb zwei Jahre zu seinem Nutzen dort und kehrte endlich in seine Vaterstadt zurück, wo er bis in sein hohes Alter allgemein geachtet und stets beschäftigt war.

Von J. C. Huber (p. 105) ein paar Seestücke, die aber nicht zu seinen bessern gehören.

Von Ludwig Hess (p. 106) *vier* mittelgrosse Bilder, welche wir nicht übersehen dürfen, wenn wir auch später noch Bedeutenderes von ihm treffen:

1. eine Landschaft nach Studien am Comersee, hoher Vordergrund mit einer Heerde, im Mittelgrund rechts auf einem Hügel ein Schloss, in der Mitte des Gemäldes der tiefliegende See, welchen am jenseitigen Ufer starke Berge begränzen; Hintergrund wieder Gebirg; Abendbeleuchtung, rein und warm; die Luft klar und leicht; das Wasser so durchsichtig, dass man hineinspringen und sich baden möchte; die ganze Natur, welche der Künstler, wenn er sie auch theilweise copirte, doch gewiss mit eigener Phantasie bereicherte, poetisch.

2) Eine Burgruine, die sich uns links im Vordergrund zeigt; rechts im Mittelgrund sanfter See mit freundlichen Gestaden; hinten Berge; die Luft bewegt, starke Wolken; wohl zum grössten Theil Composition,

geistreich. Das Kolorit warm, indessen nicht alles so genau vollendet, wie im vorigen Bilde.

3) Romantische Landschaft; im Vordergrund ein durch Streiflicht beleuchteter Weg mit einem einzeln stehenden, starken, ausgehöhlten Baumstamm; rechts davon ein Teich, der von einem, über hohe Felsen herabstürzenden, wenig copiosen Wasserfall Nahrung erhält; links vom Baumstamm eine Brücke, welche zu einer im Bernerstyl gebauten Hütte führt; hinter der letztern, die gewöhnlich im Hintergrund erscheinende Bergparthie. Alles mit grossem Fleisse ausgeführt.

4) Ein Bergpass; rauhe Waldgegend, im Vordergrund ein Weg, der neben einem kolossalen Felsen um die Ecke biegt; an dem Felsen eine Votivtafel; dabei Knieende als Staffage. Links im Vordergrund unter andern eine zerknickte Tanne, Mittelgrund Felsen, rechts ein kleiner Wasserfall; Hintergrund Berge; wenig Himmel sichtbar. Die technische Behandlung, wie es der ziemlich groteske Gegenstand erforderte, sehr energisch, der Vordergrund besonders kräftig. Ueber das *Leben* von Hess unten Einiges.

Von Konrad Gessner (s. p. 108) zwei Bataillenstücke, Cavalleriescharmützel, kühn hingeworfen, aber flüchtig gearbeitet. Die Pferde besser, als die Landschaft. Wir können Gessnern nach diesen aus seiner frühern Zeit abstammenden Bilder, nicht gehörig beurtheilen. Wenn auch, wie wir oben bemerkten, seine Gemälde selten mit Beharrlichkeit vollendet sind, so leistete er doch als Componist Löbliches; namentlich in seinen spätern Arbeiten (ländliche einfache, Darstellungen) spiegelt sich so ganz sein eigenes gemüthliches Naturell ab und in demselben ist er uns viel schätzenswerther, als in seinen Dragonergefechten. — Gessner genoss

den Unterricht von Wüest und Landolt, studirte nachher in Dresden, wo er an Graff einen treuen Rathgeber, an dem nachmals berühmten deutschen Landschaftmaler *Reinhart* einen Freund und Studiengenossen fand; er blieb zwei Jahre daselbst, kam mit Graff auf längeren Besuch nach Hause, reiste hierauf nach Italien, dann wieder in die Schweiz, später nach England und kehrte endlich 1804 in die Heimath zurück. Es existiren von ihm, überall zerstreut, eine Masse von Bildern.

Fernere Gemälde dieser Sammlung müssen wir bei dem vielfachen Stoffe, den wir noch vor uns haben, übergehen; nur auf eine ungefähr 1½′ hohe Alabasterstatuette, den Kardinal Bernis darstellend, sitzend, eine Pergamentrolle in der Linken, in der Rechten die Mütze, machen wir noch aufmerksam; eine gelungene fleissige Arbeit, mit viel Geschmack behandelt, von Alex. Trippel aus Schaffhausen, (s. pag. 91).

Wir wünschen, dass diese Sammlung nie zerstreut werden möchte, da sie in kunstgeschichtlicher Beziehung für Zürich von Werth ist. „Das allgemeine Streben der Gegenwart, sagt Ottfr. Müller, ist Vereinigung der Kunstwerke in grossen Museen.“ Dafür geschieht an andern Orten auch von Staatswegen Erkleckliches. In Zürich ist dieses Streben wenigstens bei einem Theil des Publikums erwacht. Denn es lag wirklich schon einmal im Plan, ein Kunstmuseum zu bauen, und eine Zürcher'sche Gallerie anzulegen. Verzichtet man einstweilen auf den Bau, so gebe man doch das Sammeln nicht auf, suche hiefür ein Lokal zu erhalten — in Basel hat die öffentliche Bibliothek, in Strassburg das Stadthaus zu gleichen Zwecken Räume hergegeben — trachte man, gerade die Keller'sche Sammlung zu gewinnen, baue auf dieser Grundlage

fort, und wir sind überzeugt, im Laufe weniger Jahre, insofern nemlich das Publikum zu Schenkungen älterer Bilder sich geneigt zeigte, sähe man die hiesige Kunstgeschichte in chronologischem Zusammenhang durch Gemälde lebendiger dargestellt, als es in der Schriftsprache möglich ist. Besitzt man einmal wirklich eine ansehnliche Sammlung und wächst sie immer mehr an, dann lassen sich die Mittel zu einem eigenen neuen Gebäude hiefür wohl eher finden, als jetzt.

Die Sammlung von Herrn Brgstr. Hess zum Tannenberg.

Die Arbeiten von *Ludwig Hess* haben ihren Weg nach England, Russland, Frankreich, Holland und Deutschland gefunden, denn er war einer jener Auserwählten, deren Pinsel schon in ihrem Leben nicht erst nach ihrem Tode geschätzt wurde. Eine schöne Zahl vorzüglicher Bilder blieb aber noch in seiner Vaterstadt, und eine treffliche Auswahl davon besitzt sein Sohn, Herr Bstr. Hess. Bevor wir dieselben prüfen, einige Worte über den Künstler selbst.

Ludwig Hess, d. 16. Octob. 1760 in Zürich geboren, verrieth schon als Knabe vielfach sein Talent für bildende Kunst und übte sich im Zeichnen von landschaftlichen Gegenständen, welche ihn am meisten anzogen. Als Sohn eines Fleischers wurde er vom vierzehnten Jahr an zu dem väterlichen Beruf angehalten, setzte aber dabei seine Selbst-Studien in der Kunst in müssigen Stunden fort und machte schon in jener Zeit seine ersten Versuche im Oelmalen; die Bereitung der Farben lernte er aus einem alten Buche. Er verglich seine Malerei mit dem Buch der Natur und lernte schon sehr frühe sich an

diese grosse Lehrerin halten. So trieb er beide Berufsarten neben einander, und auf seinen Geschäftsreisen, wenn er Vieh einkaufen musste, studirte er zugleich immerfort die Natur. „Sein Rechenbuch, sagt sein Biograph*), war auch sein Skizzenbuch.“ Auf seinen Alpenreisen scheint zuerst sein Herz recht erweitert und sein Kunstsinn zu höheren Ideen angeregt worden zu sein. Der nicht beachtete, junge Schlächter wurde allmählig seinen Mitbürgern und namentlich den Künstlern durch seine Arbeiten bekannt, und fand Zutritt, Rath und Hülfe bei Wüest, der ihm die Farbenmischung zeigte, bei Freudweiler und bei Salomon Gessner, welcher letztere durch seine Persönlichkeit, wie durch seine Werke, den Jüngling ganz fesselte. Auch Bodmer und Lavater waren ihm hold. Im Umgange mit diesen Genialitäten und bei seinen eigenen ausgezeichneten Anlagen, wie konnte es anders sein, als dass er den Flügelschlag der Genien der Kunst vernahm, ihrem Fluge mit seinen Gedanken folgte und endlich jene Höhe erreichte, die nur so wenigen vergönnt ist. Seine Arbeiten wurden durch Bodmer und Lavater, welche die Fremden zu ihm wiesen, sehr bekannt und fanden schnellen Absatz. Häufiger machte er nun Kunstreisen, studirte im Bündtner- und Glarnerlande, in den kleinen Kantonen, in Wallis und Genf die mannigfaltige Natur. Später drang er einmal bis Mayland und Genua vor, und endlich, 1794, (also erst im 34. Altersjahre) und nachdem er bereits verheirathet war, reiste er nach Rom, wo er ungefähr zwei Monate blieb und mit unausgesetztem Fleisse die dortigen Kunstwerke, wie die Gegenden sich einprägte. Der warme Ton der

---

*) *Ludwig Hess, Landschaftsmaler, von J. H. Meier. Zürich* 1800.

italienischen Landschaft theilte sich nachher seinen Gemälden mit. Namentlich in die Composizionen hat er den südlichen Charakter mit Vorliebe eingeflochten. In dieser Beziehung änderte er also seinen Styl einigermaassen, im Wesentlichen blieb er aber seinem bisherigen Verfahren, in der Führung des Pinsels, wie in der einheitlichen Anordnung und idealen Bearbeitung treu. Er hatte schon vorher eine ganz sichere Grundlage sich angeeignet, welche hauptsächlich das Resultat der Naturanschauung und eigenen Forschens war, er kannte keine todte Schulmanier. Darum bewährte sich sein Styl noch als gut, nachdem er manche neuere mächtige Eindrücke empfangen hatte. — Sein von Jugend an genährter Wunsch, Rom zu sehen, war ihm erfüllt worden, aber die unerbittlichen Parzen gönnten ihm bloss noch wenige Jahre freudiger Rückerinnerung. Am 13. April 1800 ging er in's Elysium hinüber, wo wir ihn im Geiste mit Claude Lorrain, C. Jos. Vernet, Ruysdael und andern, mit Sal. Gessner, S. Landolt und Wüest vereinigt sehen.

Hess hat nicht allein in Oel, sondern auch in Gouache (Deckwasserfarben) gemalt; auch vernachlässigte er die Thierstudien nicht. Der nach der Natur gemalte Ochsenkopf, wie das Schaafböcklein in der Hess'schen Sammlung sind meisterlich. Doch ärgerte es uns immer, wenn man in Zürich fast nur von jenem reden und ihn als das grösste Meisterstück von Hess preisen hörte, während dies für ihn eine blosse Spielerei war. Man konnte aus jenem Lob auf den Standpunkt der betreffenden Kritiker seinen Schluss ziehen.

Auch die Kupferstecherkunst hatte Hess nach Sitte mancher alten grossen Künstler, die ihre Compositionen selbst durch dieses Mittel zu vervielfältigen pflegten,

geübt. Es existiren eine nicht geringe Zahl theils geätzter, theils radirter Blätter von ihm. *So* nützte dieser rege Geist seine kurze Laufbahn.

Wie sehr viele Gouachebilder von Hess uns ansprech en, seinen Oelgemälden müssen wir dennoch entschieden den Vorzug einräumen. Die *Oehlmalerei* bleibt nun einmal neben Fresken und Enkaustik für Wände und Decken, die lohnendste. Sie taugt für jedes Fach, keine Färbung kommt in der Natur vor, welche sie nicht nachzuahmen im Stande wäre, sie trotzt der Zeit. Ja gute Oehlgemälde werden sogar durch das Alter immer besser. Die *Erfindung* der Oehlmalerei wird gewöhnlich Johann van Eyck, geb. zu Maaseyk (Niederlande) 1370 † 1441 zugeschrieben, ist ihm aber auch schon, und zwar mit Gründen, streitig gemacht worden. So viel bleibt gewiss, dass seit dem fünfzehnten Jahrhundert die Oelmalerei aufkam, bald allgemein herrschend mit Eifer und Glück betrieben, und im 16ten Jahrhundert zur höchsten Blüthe gebracht wurde.

Was nun speciell die *Landschaftmalerei* betrifft, so lag dieselbe vorerst nicht in der Geistesrichtung der *antiken* Kunst, welche das *Plastische* vorzüglich ausbildete. Man findet sie erst in einer spätern Periode und in geringer Ausdehnung. Selbst in Italien hatte man noch bis gegen Ablauf des Mittelalters keine Landschaftmalerei im *modernen* Sinne; denn im fünfzehnten und in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts war die *Luftperspektive*, welche die Grundlage und eine Hauptbedingung der Landschaftmalerei ausmacht, nicht gekannt. Die Natur stellt uns nämlich, obgleich sie jedem Gegenstand ihre bestimmte Farbe gibt, dieselben doch je nach ihrer Beleuchtung

oder Distanz verschieden dar. Je weiter ein Punkt von uns entfernt ist, desto trüber erscheint er. Die Farben der Berge, das Wasser u. dgl., die uns in der Nähe grün vorkommen, verwandeln sich in Blau oder Grau, je weiter sie von uns weg sind. Die Berechnung und Kenntniss dieses Naturspiels und seine getreue Uebertragung und Anwendung im Bilde nennt man eben die Luftperspektive. Ein Bild nun, das gegen ihre Regeln verstösst, wie uns dergleichen die ungeschickten Landschafter heute noch liefern — ist sehr unerfreulich anzusehen, weil alle Täuschung verloren geht. Wir finden daher den Ausspruch derer nicht sehr gewagt, welche geradezu sagen: „vor Entdeckung dieses Geheimnisses (der Luftperspektive) gab es keine Landschaftmalerei.“ Die halbdurchsichtigen Oelfarben, mit denen eine geschickte Hand alles auszurichten im Stande ist, trugen zur Ausbildung der Landschaftmalerei und speciell der Luftperspektive sehr viel bei und bewirkten jene oft zauberhaften und duftigen Fernen.

Dass die Landschafter, wie die übrigen Maler, auch die *Linearperspektive* kennen müssen, versteht sich von selbst; sie lehrt die *Grösse* des Gegenstandes und das Verhältniss mehrerer Gegenstände zu einander wieder nach ihrer verschiedenen Entfernung und nach dem verschiedenen Augenpunkte, aus welchem sie gesehen werden, berechnen. Fehler gegen diese Regel sind so schlimm, als jene gegen die Luftperspektive.

Die Landschaftmalerei wuchs nicht, wie irgend eine Pflanze, als selbstständiger Körper aus dem Boden heraus; sie entwickelte sich nur nach und nach zu einem eigenen Fach der Kunst. Sie diente anfäng-

lich bloss als Einkleidung historischer Gemälde. Manche Darstellungen, Adam und Eva im Paradies, die Flucht nach Aegypten, die Anbetung der Hirten, Diana und Aktäon, Aeneas und Dido, in der Grotte Schutz suchend, u. anderes liess sich ohne landschaftlichen Grund nicht wohl ausführen. Später dann fingen einige Meister an, diesen Theil der Gemälde fleissiger auszubilden, und machten wirklich einen besondern Zweig daraus, indem sie sich der Figuren nur als des minderwichtigen Theils, als der Staffage, bedienten. Der älteste *italienische* Künstler — da vom Mittelalter an in Italien die Kunst am höchsten stand, so ist es billig, dass wir in unserer Betrachtung immer zu dieser Quelle zurückkehren — der älteste Italiener, sagen wir, welcher in seinen historischen Composizionen die landschaftliche Seite mit grösserer Sorgfalt behandelte, war Tizian *) (geb. 1477); unter den spätern ist in dieser Beziehung einer der bedeutendern Hanibal Carracci (geb. 1560) und nach ihm Salvator Rosa (geb. 1615), der bald vorherrschend historische, bald vorherrschend landschaftliche Composizionen ausführte. Ausser diesen noch viele andere.

Die ersten Künstler in Italien aber, welche systematisch die Landschaft zum eigenen *Zweige* heranzubilden sich bestrebten, sind die Gebrüder Matthäus und besonders Paul Brill, jener 1550, dieser 1556 zu Ant-

*) *In Deutschland übrigens hatten schon ältere Maler und unter ihnen vorzüglich Hemmling (g. 1430) später Dürer (g. 1471) ihre landschaftlichen Hintergründe mit grossem Fleiss und vieler Geschicklichkeit gemalt, aber die eigentliche Landschaftmalerei fasste doch auch erst lange nachher in Deutschland Wurzel.*

werpen geboren, beide jedoch in Rom lebend. Diese neue Richtung erhielt dann ihren Culminationspunkt unter Claude Lorrain (gebor. 1600), welcher noch heute als ihr höchster Repräsentant allgemein anerkannt wird *). Sein Hauptverdienst bestand darin, dass er nicht nur wahre Färbung, schöne Wirkungen des Lichts und der Luft in den verschiedenen Tageszeiten, Haltung, Harmonie und sorgfältige Ausführung in seine Bilder brachte, sondern ihnen auch einen *poetischen tiefen Geist* einzuhauchen, Schönheit, Anmuth, Reitz und zugleich Bedeutsamkeit und Hoheit hineinzulegen wusste, so dass er als Landschafter ein wahrhaft grosser Dichter dasteht. Er ist weit mehr Componist, als Freund von Veduten, aber er hielt seine Conceptionen doch innerhalb der Gränzen der Natur, welche er in ihren geheimsten Gängen kannte. — Im achtzehnten Jahrhundert war die Landschaftmalerei bereits über alle Länder, welche Kunst in sich aufnahmen, als eigenes Fach verbreitet, ja sie nährte nur zu viele Kostgänger. Dürfte man auch nicht zahlreiche junge Lorrain's erwarten, so war man doch zu der Forderung berechtigt, dass der Landschafter seinen Bildern eine bestimmte Physiognomie, Charakter und Naturwahrheit verleihe. „Aber, klagt ein verstorbener Kunstrichter, die meisten begnügen sich mit einem unbestimmten Ausdruck, für den sie sich eine gewisse Manier gebildet, oder von andern entlehnt haben, und glauben, diesen Mangel an Charakter durch eine gefällige Harmonie des Ganzen zu ersetzen. Aber dergleichen Landschaften sind leer, unbefriedigend und halten höchstens einen flüchtigen Ueberblick aus."

*) *Ueber Cl. Lorrain s. Strassburg. Sk. d. franz. Kunst.*

Bilder solcher Qualität werden jederzeit fabrizirt werden; auch die Kunst will ihre Makulatur haben. Dagegen darf uns die Erfahrung trösten, dass ehrenvolle Ausnahmen nie ganz ausbleiben. Mit Claude's Hinschied trat freilich eine lange Lücke im Landschaftsfach ein. Erst Jos. Vernet (geb. zu Avignon 1714), zeigte darin wieder Genialität und Kraft in ungewohntem Maasse. Er darf wohl als das erste poetische Talent des vorigen Jahrhunderts in dieser Malerei angesehen werden. Einen Umschwung gaben derselben dann in unsern Tagen Koch, Reinhart und Andere in Rom. An die erwähnten Autoritäten der verschiedenen Epochen reihen wir endlich unsern *Hess* an, der mit ihnen jedenfalls im Geiste übereinstimmte, und im Ausdruck seiner Bilder uns oftmals in der Mitte zwischen dem tiefen Claude und dem feurigen Vernet zu stehen scheint.

Nach dieser historischen Episode, durch welche der Leser einen Blick in den Gang der Landschaftmalerei sollte gewonnen haben, nehmen wir nun die Hess'sche Sammlung vor.

Wir theilen die Gemälde, Behufs näherer Einsicht in den Charakter des Künstlers in *vier* Rubriken: in die *erste* gehören jene Landschaften, welche vorzugsweise einen freundlichen, gefälligen, schlichten Ausdruck haben; in die *zweite* die originellen Bilder, in denen die höheren Gebirgsstöcke, wo bereits die Vegetation aufhört, geschildert sind; in die *dritte* die Darstellung einer wilden, regellosen Natur, meist Wasserfälle; in die *vierte* die romantisch-poetisch-grossen Landschaften.

Die Sammlung, welche mit der grössten Bereitwilligkeit den Kunstfreunden gezeigt wird, enthält

in zwei Zimmern ungefähr 50 Stücke. Wir fangen im *obern* Zimmer an, wo sich die vorzüglichern finden, und heben das Wesentlichste heraus.

Gemälde *der ersten Gattung.* Dahin zählen wir entschieden ein kleines Gouache-Bildchen (neben der Thüre), ohne Zweifel Composizion; ein anmuthiges, einsam gelegenes Plätzchen am Saum eines Waldes, im Vordergrund eine stattliche Eiche; unter derselben eine Bauernfamilie, ruhend. Man fühlt sich durch die gemüthliche Auffassung angeregt, das Bild selbst weiter auszumalen, das Murmeln des Baches, das Zwitschern der Vögel, das Säuseln des Windes zu vernehmen. Das ist eben das dichterische Talent, welches auch den anscheinend geringfügigsten Gegenstand lyrisch und so zu behandeln versteht, dass der Beschauer die Gedanken des Künstlers aufnimmt und fortspinnt, wo dieser nicht mehr mit seiner Kunst sprechen, sondern nur Andeutungen durch die *Stimmung* geben kann, die er über sein Bild verbreitet. *Das* heissen wir *innern* Gehalt, und hier liegt der Gegensatz zu jenen „*leeren*“ Erzeugnissen, die schön gemalt sein können und doch nicht erfreuen. Technisch ist das Bildchen frei und gewandt behandelt.

Ferner (auf der andern Seite der Thüre): 1) eine heitere italienische Landschaft in Gouache, im Vordergrund ein italienisches Bauernhaus; ansprechendes Ensemble; 2) ein Gehölz mit Waldbach, im Vordergrund eine Brücke, zur Seite ein ruhender Schäfer. Beide Bildchen technisch nicht so vollendet, oder nicht so rein erhalten, wie das erste.

Mehrere Stücke dieser *ersten* Gattung finden sich dann noch im *untern* Zimmer. Wir erwähnen ihrer nicht im Detail, da sie dort jeder selbst leicht heraus

findet. Nur von einem Mondschein, ohne Zweifel Composizion, zwei Worte. Ein sanftes Flüsschen durchzieht ein lieblich-stilles, wohnliches Thal; geschickte Beleuchtung macht es noch reitzender; die Perspektive trefflich. In weiter Ferne noch sehen wir eine Biegung des Flusses streifartig vom Mond erhellt, wodurch der Mittelgrund an Ausdehnung gewinnt; keine Spur von der in Mondstücken nicht seltenen Eintönigkeit.

Gemälde der *zweiten* Gattung (Gebirgsnatur). Im *obern* Zimmer — vorerst eine Berggegend in Bündten, in Oel, mittlere Grösse; der Künstler versetzt uns auf einen ungewohnt hohen Standpunkt, wo die bereits mit Schnee bedeckten Gipfel der Berge und die streifenden Wolken unserem Auge nahe gerückt sind, das Thal aber, welches wir freilich nicht sehen, sondern uns nur vorstellen können, in unendlicher Tiefe zu liegen scheint. Der Horizont, von den Bergen begränzt, ist enge; Sennen ziehen auf die Alpen. Welche Verschiedenheit der Darstellung zwischen diesem und den vorigen Bildern! Doch sind sie gleich gut. Beweise der klaren Auffassungsgabe des Künstlers. Die Alpenkenner stimmen unsers Wissens darin überein, dass Hess den eigenthümlichen Charakter der Felsstöcke und Gletscher mit seltener Wahrheit und Treue wiedergegeben. Er scheute auch Beschwerlichkeit, selbst Gefahren nicht, um *diese* Natur ganz zu ergründen.

Der Glacier la Tour, ein merkwürdiges Gemälde. Auch hier der Standpunkt in möglichster Höhe genommen; die kalten Schneeparthieen beleuchtet, die Hütten unten am Fusse völlig in Schatten gesetzt und so das Groteske noch gesteigert. Alle Einzelnheiten mit der grössten Bestimmtheit und Zierlichkeit verarbeitet.

Die *dritte* Gattung scheint Hess mit Vorliebe angebaut zu haben; wenigstens findet sie sich in dieser Sammlung verhältnissmässig stark vor. Den Rhonefall im Wallis, mittlere Grösse, zählen wir zu den gelungensten Darstellungen dieser Art. Zwischen mächtigen Felsblöcken, welche in malerischer Unordnung neben und übereinander von der Natur hingebaut sind, stürzt das schäumende Wasser herab und belebt die wilde Einöde, in welcher man keine andern Bäume, als Tannen, sieht, die, von Alter und Stürmen hart mitgenommen, zum Theil Aeste und Nadeln verloren haben. Das Gemälde, obgleich in den Hauptformen treu nach der Natur ausgeführt, ist doch in der Auffassung wieder ideal. Die in der Wirklichkeit sich mehr verflüchtigenden einzelnen Schönheiten des Wassers sind sorgfältig gesammelt und conzentrirt und seine Bewegung und Klarheit trefflich charakterisirt.

Der Sturz des Hinterrheins bei der Roffien in Bündten. Die Physiognomie dieses Wasserfalls ist wieder eine andere, als die vorige. Selbst die Felsblöcke unterscheiden sich von jenen im Rhonefall. Mit grösster Gewissenhaftigkeit sind alle einzelnen Bestandtheile dieses Bildes zusammengearbeitet und harmonisch verschmolzen.

Der Rheinfall bei Schaffhausen, grösseres Format. Dem Rheinfall ist es im landschaftlichen Fach beinahe ergangen, wie der Mutter Gottes in der Historienmalerei. Hundert und tausendmal ist er abgebildet und Künstler haben sich an ihn gewagt, die nach ihrem Tode dieses Unterfangens wegen mindestens unter die *Würgengel* kommen sollten. Diese zahllosen, im Durchschnitt schlechten, Darstellungen haben dann in uns einen schlimmen allgemeinen Eindruck hinter-

lassen. Indessen es gelang uns schon bei dem Rheinfall von Wüest in der Kellerschen Sammlung jene trüben Eindrücke, momentan wenigstens aus dem Gedächtniss zu bannen und auch hier haben wir uns wieder so weit gesammelt, dass wir mit Vergnügen die kolossalen entfesselten Wassermassen an den ewig trotzenden zwei Felsen sich zerschellen sehen. Diese Parthie ist sehr gut behandelt. Dagegen dürfte, wenn unser Auge nicht trügt, ein wärmerer Localton dem Ganzen inwohnen.

Der Fall des Schächenbachs im K. Uri: über ungeheure Felsen stürtzt derselbe auf imposante Weise herab; die Arbeit sehr vollendet. Im Schächenbach soll nach der Tradizion Wilhelm Tell bei Rettung eines Kindes ertrunken sein.

Der Tosta, nach Lutz, Lex. d. Schweiz, auch Toccia-Fall: wieder von ganz anderem Charakter, als die vorigen; das Wasser nicht zwischen Felsen und Schluchten zusammengedrängt, sondern oben ziemlich schmal, dann in immer breiterer Ausdehnung sich entladend, je tiefer es fällt; unter dem Wasser schimmern theilweise die Schichten des Felsstockes, über welchen es herabstürzt, durch; dies sehr natürlich gegeben. Die steile Bergstrasse, welche neben dem Wasserfall hinansteigt, macht sich malerisch.

Bilder der *vierten* Gattung. Wir haben absichtlich mit den, zwar auch verdienstlichen, aber doch im *Range* geringer stehenden, ganz einfachen, schlichten Landshaften von Hess begonnen, sind zu den bedeutenderen übergegangen und endigen nun mit den werthvollsten. Für seine stärksten Leistungen nämlich halten wir die Gemälde im romantisch-poetischen Styl, ob sie Composizionen oder theilweise der

Natur entnommen seien. Dahin zählen wir drei grössere Bilder im obern und eben solche von gleicher Zahl im untern Zimmer nebst einigen in kleinerem Format.

Vorerst (im obern Z.) eine Meeransicht, nach Studien aus der Gegend von Genua. Im Vordergrund rechts und links gleichsam als Marksteine des Bildes, starke, mit Gebüsch bewachsene, Felsen. An den einen (rechts) schliesst sich ein anmuthiges Ufer mit einer malerischen, in die See hinausragenden, und perspektivisch weit zurückgehenden, Halbinsel an. Berge von mittlerer Grösse bilden die höheren Parthieen des Ufers. Auf der andern Seite ist kein Land weiter sichtbar. Die scheidende Sonne sendet ihre letzten Strahlen aus und spiegelt sich im klaren Wasser. Es ist ein Herbstabend. Vorn als Staffage Schiffer, mit ihrem Handwerk beschäftigt. — Es muss jedermann einleuchten, dass der Künstler hier eine, von den bisher geprüften Arbeiten verschiedene, Aufgabe löste. Er stellt eine ganz andere Natur dar, erfasst aber auch diese prächtig. Wir sehen das majestätische Meer in solcher lebendiger Kraft und Klarheit gemalt, das Ganze von einem alles durchdringenden, warmen Localton, von der herrlichen Beleuchtung so gehoben, durch die äusserste Eleganz des Pinsels, die ja nicht mit Gelecktheit, von der sie weit entfernt, zu verwechseln ist, dem Auge so anziehend und meisterhaft dargestellt, dass wir gerade dieses Bild mit manchen grossartigen Composizionen von Claude Lorrain oder mit ruhig gehaltenen Seestücken von Joseph Vernet sowohl hinsichtlich seiner idealen, als seiner technischen Seite zusammenzustellen wagen. Es herrscht in demselben jene originelle, den benannten Künstlern und

vorzüglich Claude eigene, magisch wirkende, dichterische Schilderung, aus welcher das Wunderbare, Herrliche der organischen Natur uns so mächtig entgegenstrahlt und plötzlich Empfindungen in uns weckt, welche unmittelbar vorher noch gänzlich schlummerten. Wenn wir uns so recht in dieses Bild mit den Gedanken vertiefen, wozu es wirklich anreitzt, so ruft es uns vor Allem die Stunde in's Gedächtniss zurück, da wir zum ersten Mal die See vor unsern Augen sich ausbreiten sahen. Wer jenen Moment erlebt hat, wird mit uns einstimmen, dass in demselben ahnungsvolle Töne den Saiten des Gemüths entlockt werden, dass man von der Kolossalität der Natur, wie selten bei einer andern Erscheinung, hingerissen ist. Bei dem Anblick unsers Gemäldes erneuert sich nicht nur jener Eindruck sehr lebhaft, es treten auch manche Stellen aus geistreichen Gedichten vor unser Gedächtniss, welche, aus wogendem Busen entsprungen, den Fluthen Neptuns gewidmet worden sind. So wird die Phantasie durch Hessens poetische Sprache unwillkührlich in eigene Thätigkeit gesetzt.

Ferner eine treffliche Composizion, von abermals südlichem Charakter; links im Vordergrund schattige Bäume, rechts auf einer Anhöhe ein Schloss von italienischer Bauart, zu welchem eine steinerne Brücke über einen Waldbach führt; im Mittelgrund ein See (glaublich eine Parthie des Comersees); Hintergrund Berge. Im Vordergrund als Staffage ruhende Hirten. Dieses Bild, so reich an Phantasie, wie an Naturwahrheit, ruht auf sehr einfachen Grundlagen. In grossen Hauptmassen ist es aufgebaut, und bei aller Vermeidung von kleinlichen Nebendingen, von unruhigen, störenden, fremdartigen Beimischungen, doch viele

Mannigfaltigkeit und Bewegung hineingebracht. Darum übersieht und erfasst man das Ganze so schnell und klar. Die Färbung warm, dem italienischen Klima, in welches uns der Componist versetzt, *ganz* angepasst. Hess wusste und empfand es deutlich genug, dass die verschiedenen Länder (Gegenden) auch ihren unterscheidenden Charakter haben, dass eine südliche Landschaft durch Gestaltung der Erdoberfläche, durch Erzeugnisse des Bodens, durch wärmere Luft, auch durch den Menschenschlag u. s. w. von einer nördlichen sich sehr unterscheidet, dass die immergrüne Eiche, die Pinie, die Zipresse, der Platanus, der Lorbeer, der Oel- und Palmbaum, auch die Villa, der warme, duftige harmonische Luftton der Fernen zur Physiognomie einer italienischen Landschaft, ebenso unentbehrlich sind, als für eine nordische die deutsche Eiche, die Buche, die Linde, die Tanne, die Hütte, selbst der Nebel u. s. f. Er wusste, dass die schweizerische Alpennatur mit ihren kolossalen Bergen, ihren Eisfeldern, schneebedeckten Spitzen, schwarzen Tannenwäldern nicht mit italienischen Gebirgsgegenden verschmolzen werden kann. Eine solche Vermengung der charakteristischen Seite verschiedener Länder, wäre ein ebenso verkehrtes Beginnen, wie wenn man auf einen griechischen Tempel einen altdeutschen Thurm bauen wollte. — Das vorliegende Bild zeichnet sich durch einen eleganten und kräftigen Vortrag aus; der grossartige Vordergrund tritt wie die lebendige Natur aus dem Rahmen hervor; klar, luftig und perspektivisch schön geht Mittel- und Hintergrund zurück; der Horizont rein, nur von leichten Wölkchen durchbrochen; der Localton, wie gesagt, warm, aber die Lichteffecte mild.

Eine fernere Composizion, Pendant zur vorigen, wieder in italienischem Charakter bewegt sich doch in Gedanken und Formen etwas anders. In jener war die grossartige Seite die vorherrschende, hier wird Imposantes und Arkadisch-Freundliches gleichmässig bedacht. Der Vordergrund, in dessen Mitte ein ziemlich breiter, aber nicht tiefer, Bach daherschlängelt, durch welchen Bauern waten und ihr Vieh hinübertreiben, ist mit Bäumen und Gebüsch bewachsen. Im Mittelgrund ein Wasserfall, links auf felsichter Unterlage eine schöne Baumgruppe, weiterhin eine römische Ruine, Hintergrund Berge; die ganze Anlage harmonisch und deutlich. In dieser romantischen Natur scheint er uns besonders reitzend und freundlich, der vom Künstler auch besonders ins Licht gesetzte Wasserfall nebst dem Felsenhügel mit dem zierlichen, baumbewachsenen Plätzchen. Wer möchte sich da nicht Hütten bauen? Diese Einzelschönheit des Bildes ist mit grosser Wärme gedacht, empfunden und ausgedrückt. Die sonnenhelle Luft, die nicht glänzende, auch nicht schwache Beleuchtung von Mittel- und Hintergrund, der starke Schatten im Vordergrund spielen sehr angenehm in einander und heben die malerischen Formen der Gegend. Baumschlag und Staffage gut.

Wieder eine Composizion (ital., kleines Format): rechts im Vorgrund auf einem Felsen die Ringmauern und der Thurm eines Schlosses; links ein einfaches, italienisches Landhaus am kühlen, stillen Bache; Mittelgrund eine ebene, weit zurückgehende, Gegend; im Hintergrund der halbbeleuchtete Theil eines von Bergen begränzten Sees; der Horizont glänzend, leichte Wolken. Auch hier wieder herrliche Parthieen, die

dann allesammt durch eine ausgezeichnete Luftperspektive, welche das Ganze durchdringt und in einzelnen Stellen und Tönen wahrhaft ihren Triumph feiert, Seele und Auge erquicken.

Bevor wir dieses obere Zimmer verlassen, machen wir den Beschauer noch auf das Portrait unsers Künstlers, (halb lebensgross in schwarzer Kreide, Brustbild) aufmerksam; ein denkender, geistreicher, zugleich ernster Kopf. Jedermann wird sich freuen, die Züge dieses Mannes zu sehen, dessen Werken eine so seltene Virtuosität inwohnt. Das Portrait ist von Joh. Heinrich Lips sehr lobenswerth ausgeführt.

Im *untern* Zimmer einige grössere Gemälde aus früherer Zeit, vorzüglish durch ihren Charakter, zum Theil aber auch durch ihre technische Behandlung den eben beschriebenen Gemälden der *vierten* Gattung sich anschliessend: 1) hübsche Landschaft, Composizion; im Vordergrund eine Ruine und eine steinerne Brücke, über welche Bauern mit Vieh ziehen; in der Ferne auf einem Hügel ein Römischer Tempel; die ganze Landschaft mit derselben lebendigen Einbildungskraft erzeugt, wie die vorigen Bilder, nur die Färbung nicht so ausgezeichnet und das specielle nicht so vollendet. 2) Eine gelungene Composizion; im Vorgrund links schöne Baumgruppen, malerischer Waldweg, lebendige Staffage (Jäger); rechts ein klarer, durchsichtiger Teich; Mittel- und Hintergrund Berge, Luft leicht. Hier hat der Künstler nicht eine italienische, sondern eine schweizerische Natur componirt, indessen neben dem Anmuthigen auch das Romantische deutlich vorgetragen. Die schönen Formen, die Harmonie im Ganzen, die effektvollen, und doch keineswegs gesuchten oder affektirten, Ein-

zelheiten machen diese Composizion zu einer sehr werthvollen und gewiss würde sie an Wirkung jenen im obern Saale nicht nachstehen, wenn sie in technischer Hinsicht ganz in demselben Styl und Tone, wie jene, verarbeitet wäre. Denn die *Motive* sind und bleiben sehr malerisch. 3) Abermals eine Composizion (in gleichem Format wie die vorige), Vordergrund rechts, eine schattig gehaltene Felsparthie und Bäume; links pittoreske Burgruine; Mittelgrund See, Hintergrund Berge. Die Darstellung wieder einfach-grossartig, auf wenige Hauptmassen basirt, die Luft leicht, der Localton wohl gewählt, aber auch hier die Specialausführung nicht so gediegen und praktisch, als in den Bildern des obern Zimmers.

Unter den *Gouachen* im *untern* Zimmer gehört noch der *vierten* Gattung eine italienische Landschaft an, Composizion; im Vordergrund eine romantisch gelegene Villa. Dieses Bildchen, mit der grössten Zartheit empfunden und gemalt, hat noch das besondere historische Interesse, dass es die letzte Arbeit von Hess ist.

Hätten wir aus dieser Sammlung die besten Gemälde zu wählen, so würden wir uns für die sämmtlichen italienischen Composizionen, *vor allem* für das Seestück im obern Saal, ferner für den Rhonefall den Rheinfall bei der Rofflen, den Tocciafall, für die Berggegend in Bündten, für die Gouache-Bildchen: Eiche mit Bauernfamilie (ob. Z.), Mondschein und Villa (unt. Z.) erklären. Herr Hess besitzt dann noch sechs Bände Handzeichnungen, Studien nach der Natur und Composizionen; die letztern sind besonders geistreich. Wir bedauern unendlich, bei unserm abgemessenen Raum nicht in nähere Erörterung über

diese Blätter eingehen zu können, heben aber unter den Composizionen wenigstens folgende Pagina als vorzüglich heraus: 1. 4. 5. 6. 8. 10. 13. 17. 18. 21. 25. 28. Die Bl. 36. 40. 42. 53. 54. sind gewiss so schnell gezeichnet, wie ein anderer etwa schreibt, und doch ganz verständlich. In dem Band „Bergprospecte“ gefielen uns besonders Bl. 8. 11. 12. 13. 14. 24. 34. 41. 57. 75. — Möchte auch diese Sammlung nie zersplittert werden!

Die Sammlung der Künstlergesellschaft.

In dem sog. „Künstlergütli,“ welches, beiläufig gesagt, mehr für die socialen, als für die artistischen Bedürfnisse der Künstlergesellschaft eingerichtet ist, finden wir: 1) Eine Anzahl Originalbildchen von Sal. Gessner; 2) einige sehenswerthe Arbeiten von andern Künstlern; 3) die sog. Malerbücher.

1) Die Landschaften von Sal. Gessner, in Gouache und Aquarell, 24 an der Zahl, sind kleine, etwa wie die Gouache-Bildchen von C. Hess. Vor Allem aber Einiges über Gessner selbst.

Im J. 1730 geboren, (s. p. 103) besuchte derselbe als Knabe die öffentlichen Schulen, fand aber mehr Vergnügen, kleine Wachsfiguren zu formen, als auf den Lehrer zu horchen. Er wurde daher einem Landprediger zur Erziehung übergeben, bei dem er wirklich Geschmack an den Wissenschaften bekam. Zugleich weckte das Landleben seinen Sinn für romantische Auffassung der Natur, welche er schon damals, in manchen kleinen Gedichten besang. Nach einigen Jahren kehrte er in die Vaterstadt zurück. Während er früher seinen Trieb

nach Kunst an Wachsfigürchen ausliess, so legte sich jetzt der Jüngling mit Liebe auf das Zeichnen, ohne dass ihm jedoch beifiel, Künstler zu werden. Er arbeitete auch ganz planlos. Im J. 1749 trat er dann in Berlin als Lehrling in eine Buchandlung, — denn es war entschieden, dass er Buchhändler werden sollte, fand aber dort, wie es scheint, nicht die rechte Behandlung, genug — er verliess seinen Prinzipal und suchte, da seine Eltern ihn durch Entziehung ökonomischer Hülfe zur Rückkehr in das Handlungshaus zu bringen glaubten, durch eigene Mittel sich aus der schlimmen Lage zu ziehen. Er malte ohne eigentliche Kenntniss des technischen Verfahrens mehrere landschaftliche Composzionen in Oel, welche sogleich Beifall fanden. Dieser Anfang hätte seinen Künstlerberuf wohl für immer entschieden, würden nicht seine Eltern sich mit ihm ausgesöhnt und er hinwieder auch ihren Wünschen Rechnung getragen haben. Er lebte noch einige Zeit in Berlin und kehrte hierauf nach Hause, wo er bald mit seinen bekannten Gedichten auftrat, daneben aber im Zeichnen, Radiren und Malen sich übte, auch der Druckerei seines Hauses vorstand. Seine Gedichte, die in seiner eigenen Druckerei herauskamen, stattete er mit selbst erfundenen und radirten Vignetten aus; Dichter, Zeichner, Kupferstecher und Drucker in Einer Person, eine seltene Erscheinung! — Erst von 1765 an warf er sich aber, wie wir oben sahen, angestrengter auf die Kunst. Hätte Gessner seine geistige Kraft und seine Zeit nicht zwischen Malerei und Poesie getheilt, er müsste als Künsler gewiss auch in der Oelmalerei Bedeutendes produzirt haben. Allein seine vielseitige Thätigkeit wies ihn von selbst an die Aqua-

relle und Gouache, welche man jeden Augenblick zur Hand nehmen und ablegen kann, während das Oelmaterial fortgesetzte Bearbeitung erheischt. Auch wagte er sich nicht mehr an das letztere, weil er doch ernstere Studien in dieser Technik in der Jugend nicht gemacht und das Versäumte nicht mehr einzuholen hoffte.

Wenn auch seine Bilder, zumal die Figuren mit Bezug auf Zeichnung selten ganz fehlerfrei sind, so wurden sie doch ihrer Originalität wegen sehr geschätzt und gesucht. Frankreich, England, Russland, Deutschland und die Schweiz besitzt von seinen Erzeugnissen. Seine radirten Blätter dürfen wir als bekannt voraussetzen.

Seine vorzüglich charakteristischen Darstellungen sind die arkadisch - idyllischen. Kaum hat je ein Künstler so ausschliesslich dieses Feld bebaut, wie er; er trägt wiederkehrende, erfreuliche Lebenszustände, abgesondert von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, worin sie auf Erden gehüllt sind, vor. Und wie viel Anmuth entfaltet er nicht gerade in dem, mit No. 1. bezeichneten, Bilde: die tanzenden Knaben. Ein wahrhaft goldenes Zeitalter spiegelt sich hier ab. Wie sinnreich, wie fein und zart die ganze landschaftliche Anordnung! Der Wasserfall im Hintergrund vollendet den dichterischen Charakter des Bildes. In technischer Beziehung sind die Figuren nicht übel, Wasser, Bäume und alle übrigen Theile gelungen; die Farben durch die Zeit leider etwas verblichen.

Eine ähnliche Auffassung in dem „arkadischen Brunnen" (mit Nr. 14. bez.), der in einen Felsen theils eingehauen, theils angebaut ist, an welchem

Schäfer und Schäferinnen verweilen; höchst einfach und schon darum ansprechend. Auch in den Umgebungen viel Malerisches und die Beleuchtung und Färbung mit besonderer Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit behandelt.

Reitzend gedacht und zierlich gemalt ist das Bad (No. 15); die badende Nymphe steigt eben in das von der Natur gebildete Bassin hinab, ihrem zarten Leib im hellen, reinen Wasser Labung zu gönnen. Hier hat der Künstler so recht seine erfinderische Kraft gezeigt; denn obgleich die Nymphe als das einzige handelnde Wesen erscheint, ist in dem ganzen Bilde lauter Leben und Naturtrieb. Eine einladende Conception! Die Malerei frisch und warm, die Beleuchtung trefflich, der Totaleindruck sehr günstig, kurz eines der vorzüglichsten Bilder in dieser Sammlung.

Mehr der mythologische, als der idyllische Charakter herrscht in den Bildern: Leda mit dem Schwan (No. 12.) und Daphne (No. 23) vor.*) Bereits entwachsen den Händen der leztern die Zweige. Wir gestehen aufrichtig, dass Gessners Composizionen, wenn darin die Figuren und nicht der landschaftliche Theil die Hauptsache ausmacht, uns weniger befriedigen.

„Die Strasse zum Apollotempel," welcher Tempel sogleich als entscheidendes Merkmal des Bildes in die

---

*) *Der Leser weiss, dass Jupiter nach der Mythologie in Gestalt eines Schwans die Leda besuchte und mit ihr die Helena erzeugte; und dass Daphne von dem liebentbrannten Apollo verfolgt, ihren Vater, den Flussgott Peneus, um Rettung anflehte, und von ihm in einen Lorbeerbaum verwandelt wurde.*

Augen fällt, erscheint uns merkwürdig, weil der Künstler hier wieder eine andere Art von Poesie, eine mehr romantisch-grossartige, als idyllische entwickelt und der Richtung von Cl. Lorrain sich nähert.

Sehr ansprechend eine folgende ländliche Darstellung: links sanfter Bach, darüber eine kleine hölzerne Brücke, etwas tiefer eine anmuthig gelegene Hütte; die ganze Landschaft freundlich, üppig, malerisch, anziehend. Als passende Staffage ein kleines Mädchen, welches höchst vergnügt einige Abkömmlinge der Capitolinischen Retterinnen vor sich her in den Bach treiben will; kaum liesse sich eine besser motivirte, heitere Stimmung mit so geringen Mitteln wieder geben. Wie verschieden diese Auffassung und das Bad, und doch beide, wie idyllisch!

Abermals ändert sich die Scene: nach der freundlich-reitzenden Gegend zeigt uns der Künstler in zwei andern Bildern eine groteske Natur, Wasserfälle: „Waldbrunnen“ No. 4. u. 16., wo das einsame Dickicht und Dunkel des Waldes von keinem direkten Sonnenschein berührt wird. Die Arkadier scheinen sich aber an diesen unwohnlichen Stellen gerade am besten zu gefallen und thun sich bei Musik und schönen Früchten recht gütlich. Hier ist nun allerdings erst durch die Staffage der arkadische Typus hineingelegt, ohne sie wäre diese Natur düster. In technischer Beziehung die Wasser- und Felspartieen und das Massenhafte der Bäume gelungen.

„Der Wald“ (No. 10.), im Vordergrund ein flötenspielender Hirt mit seinen Schafen, dann die Bäume dicht in einander, aber wohlberechnet, gruppirt; die Perspektive prächtig: man glaubt zwischen der grossen Masse von Baumstämmen ganz tief in den Wald hinein-

schauen zu können; einzelne Sonnenstreifen fallen von Zeit zu Zeit in das sonst schattig gehaltene Bild, tragen wesentlich zu dieser perspektivischen Täuschung bei und erhöhen überdem die dichterische Anlage des Bildes. Einzelne frei gehaltene Rasenplätze sehr heimlich; der Baumschlag mit vieler Sorgfalt ausgeführt.

Dies die gelungensten Stücke unserer Sammlung, welche wohl dem Beschauer einen hinreichenden Begriff von Gessners Kunst gegeben haben.

Die Künstlergesellschaft besitzt dann noch 2 Bände flüchtiger Skizzen von ihm: Studien nach der Natur, im Ganzen etwa 500 Blätter; schnell gemacht und schnell gesehen.

In dem nämlichen Zimmer:

Ein Mädchenportrait, Brustbild, Kreidemanier von Dem. *Ellenrieder*. Die Künstlerin hat schon zu viele niedliche Kinderköpfchen gemalt, als dass sie nicht jedermann hierin als Meisterin bekannt wäre. Uebrigens halten wir das vorliegende Kinderportrait für eines der besten, die wir von Ellenrieder kennen. Lebendigkeit, Fröhlichkeit, Treuherzigkeit die Grundzüge dieser Physiognomie!

Ferner: das Gebet auf dem Kirchhofe, Aquarellgemälde von *L. Vogel*. Eine trauernde Familie sendet dem lieben Abgeschiedenen an seinem Grabe ihre heissen Wünsche nach. Die Gruppirung der Figuren einfach, das Ganze im *elegischen* Charakter gehalten. In technischer Hinsicht, auch untergeordnete Dinge, selbst die Verzierung an den Gräbertafeln, mit grösster Gewissenhaftigkeit vollendet.

Zwei ganz kleine Bildchen von *Sal. Landolt*, beides effectvolle Nachtstücke; in dem ersten ein in Flammen stehendes Dorf, in dem andern der Mond; in je-

nem Kosaken, in diesem eine Kavalleriepatrouille als Staffage; bei beiden liegt die Pointe in der originellen Beleuchtung.

Napoleons Portrait, in Miniatur, von Joh. Baptist *Jsabey*, gb. zu Nancy 1770, ein sehr angesehener Miniaturmaler der Kaiserzeit, welcher Napoleon unzählige Male portraitirte. Es ist aber nicht möglich, dass ein Künstler, der dieselbe Physiognomie so unendlich oft malen muss, es immer mit Lust thun könne und so mögen auch viele mittelmässige Jsabey'sche Napoleons in der Welt herumlaufen.

Der Zug auf die Alpen, grosses Aquarellgemälde von Georg *Lory*, (Sohn) in Neuchatel. Im Vordergrund Bernerhütte, über welcher sich die Gebirgsmassen erheben; im Hintergrund Gletscher; die Staffage reich und im Ganzen gut gezeichnet. Was Vedutenmalerei, in welcher es mehr um die getreue Form und Nachbildung der Natur, als um Idealisirung derselben sich handelt, leisten kann, ist hier geschehen.

Nun die *Malerbücher* der K. Gesellschaft. Neben mancher, freilich geringen Pflanze, blühen hier Rosen und selbst Laurus. Wir nehmen Band für Band vor, und heben in jedem *einzelne* Blätter heraus. Systematischer möchte man es zwar finden, wenn wir *je einen Künstler* vornähmen und seine Zeichnungen, so weit sie reichen, durch die Bände verfolgten; allein diess wäre so zeitraubend und mühsam, dass wir damit schwerlich den Dank der Betrachtenden ernteten.

Band I. Es geht demselben ein, im Portefeuille bewahrtes *Titelblatt* voran, das die verschiedenen Gattungen der Malerei, in welchen die Künstler der vierten Periode arbeiteten, uns humoristisch in mehr als zwölf vignettenartigen Darstellungen schildert; so z. B.

ein Gewitter in der Weise von Huber; ein Pferd à la Gessner; Kakus, der einen Ochsen rückwärts mit aller Gewalt in seine Höhle zieht, im Genre von J. H. Lips*). Der Raum *einer* Vignette im Titelblatt ist *leer* gelassen zu Ehren der Nachlässigen, welche nicht zu rechter Zeit ihre Zeichnungen in das Buch einliefern, In der Mitte des Tittelblattes die bekränzte Inschrift: „Dem Vergnügen und Nutzen gewidmet.“ Am Fusse Becher, Tabackspfeife u. dgl., kurz die gesellschaftlichen Symbole, — das Ganze mehr ein Scherz, als ein Kunsterzeugniss.

Bl. 2. Die Zürcher'sche Maler-Gesellschaft, von *H. Freudweiler*, Aquarellskizze; die Anwesenden kritisiren eben das mitgebrachte Bild eines Mitgliedes sehr eifrig; Bewegung, Handlung, sehr natürliche Darstellung. Wahrscheinlich alle Portraits. In dem Manne zunächst der Staffelei, welcher uns den Rücken kehrt, glauben wir Salomon Landolt, in jenem, der das Licht hält, Freudweilern selbst, in dem neben ihm Stehenden, mit der Pfeife auf das Bild weisend, Martin Usteri, neben ihm Salomon Gessner, unmittelbar hinter Usteri Konrad Gessner zu erkennen; die übrigen sind uns fremd.

Bl. 6. Vorpostengefecht von *Sal. Landolt*, in Gouache, Nachtstück, Doppellicht: 1) der Vordergrund von der losgebrannten Pistole eines Dragoners 2) der tiefere Horizont von dem sich vorläufig ankündigenden

---

*) *Wir zweifeln nicht, diese Scene deute auf Kakus, der dem Herkules, während er schlief, einen Ochsen nach dem andern stahl und sie rückwärts bei den Schwänzen in die Höhle schleppte, um dem Suchenden die Spur zu verwischen.*

Monde etwas erhellt. Hintergrund: Zürich, Grossmünster. Viel Effekt,

Bl. 7. Die Wirthschaft bei'm Felsenkeller von *Ludw. Hess*; den etwas trockenen, unmalerischen Gegenstand hat der Künstler durch muntere Gesellschaft belebt und das Bild mit rankenden Reben und gefälliger Beleuchtung gut eingekleidet. Eine Sandsteppe wäre wohl unter seinem Pinsel interessant geworden.

Bl. 10. Bacchus und Ariadne von *H. Lips*; Gruppirung und Zeichnung hübsch; dagegen dürfte Bacchus, der Alles begeisternde Gott, mehr Feuer verrathen, besonders an der Seite seiner Gemahlin, in deren Reitze er ja so sehr verstrickt war, dass er sie dem Theseus, dem sie von Gott und Rechtswegen gehörte, vor dem Munde wegnahm.

Band. II. Bl. 16. Polyphem, der Riese, von *H. Lips* *); — eine wegen ihres *plastischen* Ausdruckes besonders werthvolle Zeichnung. Polyphem sitzt auf einem hohen, weit über das Meer hinragenden zackigen Felsen und bläst die Panspfeife. Wahrscheinlich wollte ihn der Komponist in dem Moment darstellen, als er der Galatea, der Tochter des Nereus, in welche er ungeheuer zärtlich verliebt war, seine Klaglieder vormusizirt. Unsere Leser aber wissen, dass ihr der schöne Schäfer Acis besser gefiel, und Polyphem, als er sich mit seiner Courmacherei vergeblich abmühte, erschrecklich grob ward, und der Geliebten und ihrem Freunde einen grossen Felsblock nachwarf. Die Composition von Lips, in Zeich-

*) *Wir bemerkten wohl pag.* 114 *mit Recht, dass Lips mythologische Gegenstände besonders liebte.*

nung, Rundung, Anordnung wirklich vorzüglich, müsste sich in Stein oder Erzguss vortrefflich ausnehmen.

Bl. 17, Die obrigkeitlichen Arbeiter, von *Martin Usteri*, eine stabile Kameradschaft. Die Leute sollen das Strassenpflaster in bessern Stand setzen, finden aber vor Tabakschnupfen und Kannengiessern keine Zeit dazu. Usteri hätte darunter schreiben können „ad naturam.“

No. 25. Medusenhaupt, kolorirte Zeichnung von *H. Lips*, *antik* aufgefasst. Es ist jenes, in den äussern Gesichtszügen nicht absolut hässliche, sondern durch seine innere, unnatürliche Kälte und völlige Herzlosigkeit, abschreckende Wesen.

No. 36. Eine männliche Gesellschaft, die ein Kunsterzeugniss kritisirt von *H. Lips*, eine vollständige Charakterzeichnung. Uebrigens lassen die Gesichter auf ein ungnädiges Urtheil der „Rathsherrn von Nürnberg“ schliessen.

Band. III. Bl. 30. Der Hagestolz, von *H. Lips*, viel Humor; ein alter Herr ledigen Leibes sitzt im Lehnstuhle; seine einzige Gesellschafterin die Katze. Da dringt plötzlich Venus mit fünf kleinen Liebesgöttern herein, welche ihre Pfeile auf den Junggesellen absenden. So kaltblütig er sich stellt, es ist um ihn geschehen. Heirathen wird er — und wär's auch die Köchin. Die Katze merkt schon, dass sie aus dem Herzen ihres Herrn verdrängt werden könnte, und stellt sich gegen die kleinen Bogenschützen mit gewaltigem Buckel zur Wehre.

Bl. 31. Die Predigt von *Martin Usteri*, kolorirtes Blatt. Ein wohlbeleibter, geistlicher Herr — man sehe nur die vollen Wangen, den runden Bauch und die Speckfinger — leiert schuldigermassen seine Predigt

ab; die Gemeine schläft sanft und wird nicht eher erwachen, bis das tönende Erz und die klingende Schelle aufhört. Es ist köstlich, wie der fromme Mann ganz vergnügt die Schlafenden betrachtet, und an die Injurie, welche in diesem Schlaf für ihn liegt, nicht ein mal denkt. Usteri schrieb den Vers darunter:

„Es ist der treue Hirt, von dem die Bibel sprach:
„Wenn seine Heerde schläft, bleibt er allein noch wach.“

Anordnung und Zeichnung so sorgfältig, dass das Ganze die Wirkung eines fertigen Bildes macht.

Band IV. Bl. 15. Das scheu gewordene Pferd von *K. Gessner*, Gouache-Skizze; rauhe, kalte Winterluft, Bäume entblättert, die Aeste vom Wind gepeitscht; dem Pferd wird darüber plötzlich unheimlich zu Muthe, der Reiter steigt ab, sucht es zu beruhigen, und führt es sanft vorwärts; das Bildchen hat Haltung. Die Stellung des Pferdes, das soll und nicht will, äusserst gelungen.

Bl. 39. Sturm auf dem Meere, von *I. C. Huber*, Vordergrund rechts Schlossruinen, Felsen; weiterhin Thurm, (Leuchtthurm) und Seehafen; vornen (Mitte) ein von den Wellen herumgeschlagener Dreimaster, der nicht landen kann; Wasser und Luft sehr in Bewegung; lebhafte Schilderung.

Bl. 41. Odysseus und Nausikaa, in Tusch, von *Heinr. Lips*. Der, auf die Phäakische Insel Scheria verschlagene, Odysseus fleht Nausikaa, die Tochter des Königs Alkinoos, um Schutz an, welche ihm solchen, von Pallas ermuntert, gewährt. (S. Odyss. Ges. V.). Pallas steht neben Nausikaa. Die Zeichnung ist möglichst im antiken Hautreliefstyl gehalten und macht in so fern einen angenehmen Eindruck. Im Einzelnen aber fände die Kritik manches Tadelnswerthe.

Band. V. Bl. 19. Die Vermählung des jungen Tobias v. *H. Pfenninger*, (s. Buch Tobias) Aquarelle, aus welcher man völlig auf Pfenningers Styl schliessen kann. Man wird uns beistimmen, dass mehr eine akademische Anordnungsfähigkeit, als wahre Erfindungsgabe und charakteristische Individualisirung der Figuren sich hier ausspricht. Ueber Pfenninger s. pag. 116.

Bl. 23. Mutter und Tochter in der Laube zärtlich beisammen sitzend, Mondbeleuchtung, Farbenskizze von *L. Vogel*, schlicht, ansprechend.

Bl. 31. Die englische Jagd zu Pferde von *Konrad Gessner*, alles in Carrière; im Vordergrund setzt ein Jokay über die Hecke; der Charakter der englischen Race richtig; die Luft originell behandelt.

Bl. 38. Reitergefecht von *Sal. Landolt*, Nachtstück. Nur die Schüsse aus den Feuergewehren bringen Licht in die Scene: Handlung, Effekt, Phantasie; aber die Figuren nicht fehlerfrei.

Bl. 46: Portrait des Landschaftmalers Heinr. Füssli, (pag. 105) Kreidemanier, sehr hübsch gezeichnet und modellirt: sprechende Kenntlichkeit.

Band VI. Bl. 39. Eine Baumgruppe von *E. Steiner*, reine, ungemein fleissige, gute Federzeichnung. Ein Anfänger, der seine Finger für die Behandlung des Baumschlags gelenkig machen will, copire dieses Blatt.

Bl. 45. Die Pferde am Brunnen von *K. Gessner*, Aquarell-Skizze, scheint hingeschmiert zu sein, ist es aber darum nicht, weil jeder Strich, der zum Charakter des Pferdes beiträgt, an der rechten Stelle sitzt; schnell, aber mit Ueberlegung *geschrieben*, so könnte man dies Verfahren nennen; denn *gemalt* ist's in der That auch nicht.

Band. VII. Bl. 7. Ein Bernermädchen mit seiner

Katze, Aquarelle von *Gottfried Mind*, geb. zu Bern 1768 † 1814; niedlich, namentlich die Katze mit der, dem Künstler eigenen, Virtuosität gemalt. Man hat ihn schon den Katzenraphael genannt. Der Titel klingt absurd hoch. Aber das ist wahr, dass Mind als Katzenmaler eine seltene Fertigkeit erreicht hat, und durch seine wahren Schilderungen oft in Erstaunen setzt. Mind soll auch ganz mit Katzen sich umgeben, sie wie seine Kinder gepflegt und z. B. jede Einladung ausgeschlagen haben, wenn einer derselben das Geringste fehlte. Aus dieser Sympathie erklären sich viele seiner wirklich meisterhaften Katzenportraits.

Bl. 8. Drei Kinder von verschiedenem Alter (Bernercostüm) Aquarelle, *von demselben*; naive Darstellung.

Nächst den Katzen fühlte Mind am meisten Liebe zu den Dorfkindern, und malte auch sie in allerlei gemüthlichen, oft possirlichen Stellungen. Doch wären uns seine Katzen viel lieber, als seine Kinder.

Bl. 36. Ein Bär, wahrscheinlich gewesener Vorsteher der „Mutzgesellschaft" in Bern, Aquarelle auch von *Mind*, wieder sehr charakteristisch; selten ist uns eine so ausgeprägte Bärenphysiognomie bildlich vorgekommen. Mind gönnte diesen Thieren den dritten Platz in seinem Herzen (auf dem ersten und zweiten sassen Katzen und Kinder) und würde sie vielleicht eben so sehr geherzt haben, wenn ihre Tölpelhaftigkeit und ihre Liebhaberei für das Menschenfleisch dies gestattet hätte.

Band. VIII. Bl. 6. Pferdstück von *Konr. Gessner*, kolorirte Skizze, schnell hingeworfen; Charakter der Winterlandschaft gut.

Bl. 31. Pferdetränke, von *demselben*, gemalte

Skizze, etwas besser ausgeführt, als die meisten bisherigen.

Bl. 36. Seestück von *J. C. Huber*, kolorirt; im Vordergrund Felsen mit einer Ruine, sonst lauter Wasser. Heftiger Sturm, aufgeregte See, im Vordergrund ein vom Blitz entzündetes, lichterloh brennendes Schiff. Viel Effekt! –

Bl. 52. Ganymed von *Heinr. Meyer*, getuschte Zeichnung. Der Componist scheint den Moment unterlegt zu haben, wo Jupiter in der Gestalt des Adlers auf den Gipfel des Ida herabstieg, um seinen Liebling von dort in den Himmel zu tragen. In diese Mythe hüllte die tröstende Phantasie der Alten den frühen Verlust des Jünglings ein, dessen Jugend und Schönheit man sich nicht als sterblich denken konnte und daher sein Verschwinden als eine Hinwegrückung von der Erde zum Sitz der Götter erklärte. In der Zeichnung von Meyer erkennt man mehr einen achtungswerthen antiken Sinn, als technische Vollkommenheit; über den Verfertiger selbst, den sog. „Göthe-Meyer" siehe oben pag. 132.

Band IX. Bl. 19. Auf dem Weg nach Wesen, kolorirte Zeichnung von *Wetzel*. Hier erkennen wir ganz seine Manier; etwas Geklecktes, Gefälliges, das Auge Bestechendes, aber auch nicht eine Spur grossartiger Auffassung der Natur, und des Eindringens in ihre Tiefen. Wetzels freundliche Persönlichkeit ist uns noch in werther Erinnerung, und wir haben gewiss eher eine günstige Meinung von ihm, als eine ungünstige. Ein offenes Urtheil aber dürfte endlich nöthig sein, damit die Begriffe über seine Malerei sich zu berichtigen anfangen.

Bl. 32. Zwei Colibri, gemalt von *Hartmann* aus

St, Gallen: er ist als Vögelmaler beinahe so stark, wie Mind als Katzenmaler; die feinen Federn der Vögel so täuschend, dass man sie betasten möchte.

Bl. 38. Portrait des Carl Barth von *Mart. Esslinger*, Kreidezeichnung auf grau Papier; sehr hübsch modellirt; ernsthafte Physiognomie. Das Blatt hat kunsthistorischen Werth, denn Barth gehört zu den vorzüglichen deutschen Kupferstechern; er war in Rom Studiengenosse von Professor Amsler.

Bl. 48. Phryxus und Helle von *H. Lips*, getuscht, in dichterischem Geiste behandelt. Athamas, Herrscher in Böotien, hatte mit Nephele Phryxus und Helle erzeugt, nachher aber mit Ino, der Tochter des Kadmus sich getraut, welche die beiden Stiefkinder hasste und sie zu tödten beschloss. Davon wusste Nephele und warnte die Kinder, hatte auch bereits zu ihrer Flucht einen starken Widder mit goldenem Felle bereit, welcher auf den Wink der Götter sie beide auf seinem Rücken über Länder und Meere forttrug und sie in Kolchis absetzen sollte. Helle aber stürzte unterwegs in die Wogen; der Punkt, wo sie in's Meer sank, erhielt von daher den Namen Hellespont. In der Zeichnung von Lips drückt ihre Physiognomie und Haltung die Angst und den Schwindel deutlich aus: der Bruder dagegen hält ganz ruhig und mit dem Gefühl von Sicherheit die Luftfahrt aus.

Bl. 60. Der Greis, kolorirte Zeichnung von *L. Vogel*, bei Kerzenbeleuchtung aufgenommen; der Alte schlummert, was symbolisch den Abend des Lebens andeutet, an welchem das müde Auge sich schliesst; ein ideal aufgefasstes Bildniss.

Band X. Bl. 7. Die französische Kirche zu Basel Aquarelle von *Frz. Hegi*. Hier erscheint er als ge-

schickter Architekturzeichner, der den Charakter eines Bauwerkes genau studirt und sorgfältig wiedergibt.

Bl. 25. Aargauer-Jungfrauen, welche den Rosenkranz beten, von *Ludwig Vogel.* Durch die ernste Behandlung des Gegenstandes, durch die strengste Angabe sämmtlicher Zierrathen, welche gleichsam, wie Kitt, die heterogenen Theile der Kleidung verbinden, ist ein günstiger Totaleindruck zuwege gebracht.

Bl. 30. Heinrich Keller von *Martin Esslinger*, ein vortreffliches Portrait: der Abgebildete ist der Topograph Keller (s. pag 160), rühmlichst bekannt durch seine Panoramen vom Rigi, Weissenstein, und auch besonders durch seine Schweizer-Reisekarte. Ein gelungeneres Bildniss von blosser Pastell-Kreidezeichnung ist uns nicht bald vorgekommen, — Keller, wie er leibt und lebt, denkt und fühlt, der verständige, gemüthliche, freundliche Mann.

Bl. 33. Der Haupteingang beim Grossmünster in Zürich v. *Hegi.* Die perspektivischen Verhältnisse und die ornamentalen Verzierungen in der Architektur, besonders die Säulenknäufe mit grosser Treue und Sorgfalt gegeben, der Eindruck dieses Blattes günstig.

Bl. 49. Arabeskisch eingefasstes Lied von *Martin Usteri*, ein guter Witz.

Bl. 52. Lagerscene von *L. Vogel*, kolorirte historische Composition. Der Künstler dachte sich dabei eine Scene aus dem sog. „tollen Leben" *) gleich nach dem Burgunderkrieg. „Es geht hoch her," wie in Wallensteins Lager. Bei Tanz und Musik thun sich Offiziere und Soldaten, vornehme Damen und Dorfmädchen gütlich. Alles wimmelt durcheinander. Allge-

---

*) *S. Joh. Müller, Gesch. d. Schw. Eidg. Leipz. 1826. V. c. 2.*

meine, mitunter ausgelassene Heiterkeit ist der Hauptausdruck der Conception. Freundliche Liebkosungen, warme Umfassungen und dgl. fehlen nicht. Es erscheinen wohl bei sechzig oder noch mehr Figuren in dem Blatte. Die Anlage im Ganzen und die Gruppirung im Einzelnen so geschickt, das alles sehr verständlich wird, alles sich von einander abhebt. Im Mittelgrund links die Musikanten, auf einem aus Fässern und Brettern zusammengestellten Orchesterboden, rechts die flotten Zecher der Bande jojeuse, welche lieber Gott Bacchus als der Muse Erato ihre Zeit widmen. Im Hintergrund Hütten, Bäume, Berge. Ueberall Harmonie und Haltung. Wir zählen dieses Bild zu Vogels gelungenen humoristischen Dichtungen. Nur geistiger Impuls kann solche Stimmung auf ein Bild übertragen, technische Geschicklichkeit ist dafür lange nicht ausreichend. — Die männlichen Figuren haben im Durchschnitt einen starken, doch nicht übertriebenen, die weiblichen einen schlanken Körperbau; die männlichen Gesichter im Durchschnitt besser, wahrer, als die weiblichen.

Bl. 26. Der Hirten Zug auf die Alpen von *demselben*, Skizze in Gouache; aus früherer Zeit. Die schon auf der Alpenhöhe Ruhenden, wie die Ankommenden, jubeln bei dem Anblick der Sonne, welche eben in tiefer Ferne emporsteigt und die ganze Natur mit Wärme durchdringt, zum Schöpfer empor. Viel Leben und Effekt, aber noch etwas unruhig in der Haltung.

Bl. 33. Der Maler Konrad Gessner von *M. Esslinger*, Pastell-Kreidezeichnung, mit Bezug auf charakterische Auffassung, Wahrheit, sprechende Kenntlichkeit und gefällige Behandlung, dem Portrait von Keller Bd. X. Bl. 30. an die Seite zu stellen.

Bl. 36. Ein Theil des Kreuzgangs im Grossmünster zu Zürich von *Fr. Hegi*, Aquarelle, die Perspektive gut und das Säulen- und Bildwerk, auch die einzelnen von Alter morschen Stellen des Gemäuers, in Zeichnung wie im Ton der Farben, treu, Beleuchtung günstig.

No. 46. Griechisch-russischer Gottesdienst von *Oeri*, Guache. Dieses, mit historischem Ernst aufgefasste Blatt bezeichnen wir als ein Zeugniss für unsere oben (pag. 135) ausgesprochene Meinung, dass Oeri zum Volksmaler entschiedenes Talent besitze. Diese Conception ist ein durchdachtes Ganzes; nicht ein einziger fremdartiger Zug darin; Priester, Laien, Vornehme, Offiziers und Gemeine, Bauern, Alles trägt in Physiognomieen, Körperbau, Bewegung, Kleidung den russischen Charakter so gewiss, als z. B. Pinellis Blätter den italienischen. Solche nationellen Darstellungen gewähren grosses Interesse. Man sieht die Denk- und Sinnesweise eines Volkes gleichsam plastisch und lebendig vor sich.

Bl. 61. Toggenburger-Stube von *Lud. Vogel*, Aquarelle. Wenn das vorige Blatt uns den russischen, so zeigt uns dieses eben so treu den nationellen Charakter des Schweizerlandmanns. Im Innern einer Stube sitzt der Bauer auf der Ofenbank, und raucht sein Pfeifchen; das Weinglas fehlt auch nicht; die Hausfrau fleissig am Garnhaspel beschäftigt, sich dabei mit dem Mann unterhaltend und recht erfreut, dass ihre Arbeit gut von Statten gehe. Auch die Hausthiere, Katze, Henne und Küchlein erscheinen als Stubenbewohner. Die Geräthschaften, Wanduhr u. dgl. sehr genau; selbst die Stickerei an der weissen Kappe des Mannes nicht vergessen. Solcher Fleiss bis in die kleinsten Details ist wohlthuend, man fühlt, wie der Künstler nach be-

sten Kräften seine Pflicht erfüllt und die Oberflächlichkeit, diesen gefährlichen Feind der Kunst, weislich flieht. Auch die herrschende Reinlichkeit in der Stube gehört zum Charakterbild. Die ganze Darstellung macht einen recht heimlichen Eindruck. Modifizirte Formen in der Muskulatur des Mannes wären zu wünschen; dies aber untergeordnet. Wem es etwa unklar scheinen möchte, wesshalb wir auf streng durchgeführte *Charakter*-Zeichnung so grossen Werth setzen, den bitten wir, in Gedanken einen der Russen von Oeri in diese Schweizerstube zu setzen, ihn in Schweizerkostüm zu kleiden und uns dann zu sagen, ob er einem Schweizerbauer gleiche? Oder er möge diese Hausfrau mit einem russischen Bauer verkuppeln, ihr russische Kleider anziehen und dann prüfen, ob man ihr nicht dennoch die unrussische Gesichtsbildung von weitem ansehe? Die Natur hat nicht nur unter den Thieren, sondern wahrlich auch unter den Menschen ihre verschiedenen *Racen* aufgestellt und wer diese nicht herausfindet, oder sie mit einander vermengt, dessen Bilder ermangeln des wahren Ausdrucks.

Band XII. Bl. 4. Venus entsteigt der Muschel, Federkontur, eine antik-ästhetische Conception von H. Keller, Bildhauer (s. p. 117). Gerade die vorliegende Composizion fand sehr grossen Beifall in Rom, und er führte sie mehreremale in Marmor und Alabaster aus.

Bl. 17. Der russische Nationaltanz, kolorirte Skizze von *Oeri*. Hier macht er uns besonders mit dem russischen *weiblichen* Geschlecht bekannt; wieder ganz individuelle Gesichtszüge und Figuren. Zwei weibliche Subjekte tanzen nach einer Art von Mandoline, welche ein kräftiger, junger Bursche spielt, vor zahlreichen Zuschauern ein Duett; die wenigen männlichen Figu-

ren mit ihrem entschiedenen Schlag (Race) wieder unzweifelhafte Nationaltypen. Mit Bezug auf Gruppirung gehen die männlichen Zuschauer besser aus einander, als die weiblichen, welche zu sehr in Einer Linie stehen.

Bl. 29. Eine Jungfrau nimmt von heissen Anbetern sehr geschickt und graziös die innbrünstigen Huldigungen an, grau in grau, theils getuscht, theils Federzeichnung von *Martin Usteri*, ein im guten mittelalterlichen, etwa Dürer'schen Styl und damaligen Costüm gehaltenes Bildchen; die Gruppirung und die ganze Einkleidung niedlich, gefällig, ästhetisch, das Motiv humoristisch, welches Usteri noch durch folgenden eigenen Vers vollends erläutert:

„Durch Aug' und Mund, durch Fuss und Hand"
„Führt sie alle sechs am Narrenband."

Wirklich wird der eine durch einen sanften Druck des Fusses, der andere durch einen Kuss, den er auf ihre Hand drücken darf, ein dritter durch ihren Blick, ein vierter durch ein freundlich Wort u. s. w. enthusiasmirt. Composizionen von *solchem* Genre waren so recht Usteri's Seele entflossen, und auf solche Ausübung der Kunst stützten wir unter anderem unsere Schilderung seiner Richtung in der allgemeinen Skizze, nicht auf seine Karrikaturen, die mehr als Kinder momentaner Laune zu betrachten sind. Wir freuen uns sehr, allen, welche seine Arbeiten nicht hinlänglich kennen, hier ein sprechendes Belege seines Geistes und seines Geschmackes an die Hand geben zu können: denn aus seinen bisherigen Zeichnungen in dem Malerbuch liess sich kein sicherer Schluss auf sein artistisches Vermögen ziehen. Je länger man die-

ses Blatt studirt, desto mehr erfreut es Verstand und Herz.

Usteri besass die grosse Gabe, sich in eine poetische Vergangenheit, z. B. in das XV. oder XVI. Jahrhundert so lebendig zu versetzen, dass er nicht nur, wie hier, im damaligen Styl malte, sondern gleich gut auch in der Sprache, selbst in den Schriftzügen jener Zeit (wozu er sich des auf Auktionen gekauften Pergamentes bediente) schrieb und dichtete, ohne die Kraft der Originalität dadurch zu schmälern, — eine unseres Wissens in der deutschen Literatur *einzige* Erscheinung. (Man lese unter andern seine beiden Kabinetsstücke: Der armen Frowen Zwingli Klag und den Erker im Steinhaus.) —

Bl. 32. Zwingli's Abschied von den Seinigen vor der Schlacht bei Kappel, von *L. Vogel*, Tuschzeichnung; dieselbe Composizion, die er später mit einigen Veränderungen im Grossen ausführte. Wir haben sie schon oben pag. 132 für eine seiner gelungensten Darstellungen erklärt, und fügen bei, dass nicht nur ausserordentlich viel Handlung darin liegt, sondern dass er sie auch im Geist jener Zeit aufgefasst hat. Die Basis des Bildes ist, wie bemerkt, dramatisch: Zwingli's Gattin und seine Nächsten ahnden das Verhängniss, das seiner wartet; der angesehene Antistes Bullinger, der mit gefalteten Händen die Abshiedsscene betrachtet, und Andere glauben nicht an eine günstige Entwicklung der Krisis. Aber Zwingli selbst, und die Bewaffneten sind getrost und muthig, und Zwingli deutet gen Himmel, auf den man vertrauen solle. In jedem Gesichte spricht sich irgend ein reges Interesse an der Handlung aus. In dem später ausgeführten Gemälde kamen neue Gruppen und Figuren hinzu, das For-

mat wurde mehr breit, als hoch gehalten. Hintergrund, Gebäude u. s. w. fleissig, Perspektive richtig.

Band. XIII. Bl. 1. Russische Bauern, eine Hütte bauend, von *J. Oeri*, Gouacheskizze; wieder der russische Typus ausgeprägt, dann die Gruppirung lebendig, nichts Gesuchtes oder Gekünsteltes. Die fünf Männer rechts im Vordergrund, welche den schweren Balken aufstellen, trefflich.

Bl. 8. Kolorirte Skizze zu einem Denkmal für Linthescher, von *Carl Schulthess* (Zeichnungslehrer), die glücklichste Conception, welche wir von ihm kennen. Linthescher (ursprünglicher Familienname Escher) war einer der angesehensten Zürcher-Magistrate, einsichtsvoll, liberal, thätig, rechtschaffen. Seinem unermüdeten Eifer gelang es, das sumpfige Linthal durch Errichtung des Linthkanals und andere Vorrichtungen nutzbar zu machen; daher sein Name Linthescher. Ein grossartiges Denkmal hätte er längst verdient und wir wüssten zu einem solchen in Marmor keine bessere Zeichnung, als diese. Schulthess hat, nach der meisterhaften Auffassung zu urtheilen, das Bild des Verewigten treu im Busen bewahrt. Physiognomie, Körperbau, Haltung sind, so viel wir uns erinnern, sehr glücklich wiedergegeben, die ganze Individualität Eschers verewigt. Er sitzt auf einem abgebrochenen Baumstamm, in der Hand eine Papierrolle (Linthplan); unterhalb ein Postament; im Hintergrund des Bildes der Linthkanal.

Bl. 16. Der Gemsjäger (Tell), grau in grau von *L. Vogel*, ein im höhern Styl gehaltenes Genrebild. Von der Jagd zurückgekehrt, erlabt Tell sich bei Tische am frischen Trunk aus dem Becher und erzählt seiner Frau, die theilnehmend ihren Arm anf seine Schulter legt, welche Gefahren er bestanden; er deutet auf die

hohen Zacken der bestiegenen Berge hin, die man durch das Fenster sieht. Seine Mutter hört, mit gefalteten Händen, den Blick gen Himmel, dem Gespräche zu und dankt Gott für die diesmalige Rettung; ihr ist dabei aber für die Zukunft bange. Auch die Frau scheint ihren Mann zu bitten, dass er fürderhin nicht zu viel wage. Die Kinder dagegen sind getrosten Muthes; der älteste Knabe macht sich mit dem erlegten Gems, welches der Vater heimgebracht, zu schaffen; der zweite, das Armbrust desselben haltend, fühlt sich selbst gross in den Thaten des Vaters. Das Jüngstgeborne spielt mit dem Gemsstock. Ein erwachsenes Mädchen im Mittelgrund lockt die Tauben herbei, sie interessirt der Gemskrieg nicht. Die Handlung geht in einer, mit Geräthschaften reich ausgeschmückten Laube vor; alles ist nach Vogels Art mit der grössten Gewissenhaftigkeit ausgearbeitet. Anordnung, Beleuchtung, Costümirung malerisch; überhaupt das Ganze in einem mittelalterlich-noblen Styl, nur hie und da die Formen der Körper etwas kolossal; — dies Nebensache im Vergleich zu dem schätzbaren Ensemble, zu der lyrischen Stimmung, welche dasselbe durchdringt.

Bl. 20. Ein Mädchenkopf, Bleistiftzeichnung, von *Dan. Alb. Freudweiler*, niedlich, ausdrucksvoll.

Bl. 35. Der Affenball von *Mind*, eine sehr possierliche Geschichte. Die Einen musiziren, die Andern stehen paarweis zum Walzen bereit, wieder Andere, die schon sich herumgedreht, verwickelten sich in den eigenen Beinen und fielen der Länge nach hin. Die noch Aufrechten aber machen weise Gesichter, als könnte ihnen nichts Aehnliches geschehen. Ein prächtiges Paar das vorderste, stehende, noch in der Blüthe der Jahre; das nächste hinter ihnen älter, klüger, ganz gravitätisch

in Mienen und Gebärden. Mind muss jedenfalls nicht nur Katzen und Bären, sondern auch Affen fleissig studirt haben.

Bl. 38. Zwei Nachtstücke von *Hans Schinz*, kolorirte Skizzen, in beiden der Mond; — wilde Natur, starke Felsen, Grotten u. s. f.; in dem einen noch Beleuchtung von einem Feuer, um welches sich eine Räuberbande lagert; in dem andern (mit einer Burg im Mittelgrund) das Licht einer Fackel; beide Blätter beurkunden den grotesken Sinn des Erfinders, aber in der Anlage bliebe Mehreres zu wünschen übrig.

Band XIV. Bl. 12. Tempel des alten Pästum (ehemals griechische Colonialstadt Posidonia, jetzt Pesti, im Königreich Neapel) von *Wilh. Huber*, kolorirtes Blatt. Der kolossale Tempel in richtiger Berechnung von einem Standpunkt aufgefasst, wo er ganz isolirt, wie ein Wunderwerk aus einem andern Welttheil in der Landschaft emporragt. Ferne hin sieht man nur wenige Hausdächer, die gar nicht stören. Die eben so einfachen, als schönen und grossartigen Bauverhältnisse und Formen, auch der gelblichte Ton des Tempels, von wohlthuender Wirkung.

Bl. 16. Simson und Delila von *H. Leimbacher*, Bleistiftzeichnung. Leimbacher wählt den Moment, wie Delila Simson die Haare abschneidet, während er in ihrem Schooss schläft; an der Thüre stehen schon die Philister bereit, ihn gefangen zu nehmen. Die Anordnung sehr geschickt, das Auge gewinnt sogleich über die Hauptpersonen einen klaren Ueberblick; Modellirung und Zeichnung meisterhaft; alles bis in die Details ausgearbeitet, scharf, bestimmt, sicher. Das Bild macht eine plastische Wirkung. Der Charakter von Simson sehr gelungen; weniger die Physiognomie der Delila.

Leimbacher war ein sehr talentvoller junger Mann, der zuerst bei Pfenninger, nachher zwei Jahre in München seine Studien machte. Er verräth auch in diesem Blatte die Cornelius'sche Schule. Von der Akademie zurückgekehrt, ward er wenige Jahre darauf ein Opfer der unerbittlichen Phthisis. Er starb 1829 im 25sten Altersjahre.

Bl. 17. Der Grossmünster nebst einem Theil der Stadt, Sonnenaufgang von *Meyer* von Meilen, kolorirt, sehr getreues Vedutenbild. Damals existirte der Rathhausquai und die Münsterbrücke noch nicht. Der Verfertiger ist derselbe Meyer, der sich durch seine „Ansichten von Heidelberg" auch in weitern Kreisen bekannt gemacht hat.

Bl. 20. Die kirchliche Einsegnung der Ehe nach griechisch-russischem Kultus, von *J. Oeri*, die Hauptfiguren kolorirt, das Übrige Bleistiftzeichnung; wieder sehr nationell.

Bl. 22. Landschaft von *F. W. Delkeskamp*, Composizion, aber doch im Charakter der niederrheinischen Natur; im Vordergrund auf der Höhe Burgen im altdeutschen Styl, romantische Waldparthieen, tief im Thale der Rhein; Hintergrund Berge; im Ganzen viel Poesie und in der Zeichnung grosse Gewandtheit. Von Delkeskamp das Rhein-Panorama und andere verbreitete Arbeiten.

Band XV. Bl. 5. Strasse in Rom von *Wilhelm Huber*; zwei Gebäude von antiker Architektur bilden die Hauptmotive. Der alterthümliche Charakter derselben trefflich ausgedrückt.

Bl. 12. Eine Strasse in Moskau, Winterstück, kolorirt, von *J. Oeri*; reger Verkehr; Bürgersleute, Bauern, Krämer, Wagen und Schlitten, ein völliges Wogen der

Menschenmasse, ohne dass es aber einem Wirrwarr ähnlich sieht.

Bl. 23. Zwei Colibri von *Hartmann* in St. Gallen mit Miniaturvollendung gemalt.

Bl. 27. Italiänische Mädchen im Freien, von *L. Vogel*, kolorirte Zeichnung; bei einem, in antiker Form gebauten, von Mauern und Gebüsch umgebenen Brunnen stehen mehrere Mädchen, mit Waschen beschäftigt, oder um Wasser zu holen; oben zwischen den Bäumen zwei Männer, welche mit Musik und Gesang die gegenseitige Unterhaltung eröffnen, und die Aufmerksamkeit, namentlich von *zwei* Schönen, die sehnsuchts- und liebevoll zu ihnen hinaufblicken, fesseln; Mittel- und Hintergrund mit üppigen Bäumen und schattigen Reblauben ausgefüllt; das Ganze reitzend componirt und eingekleidet; der gessner'sche Brunnen, den wir oben sahen (pag. 193), ist eine antik-, dies eine modern-arkadische Darstellung. Hätten wir zwischen beiden zu wählen, wir würden uns wahrscheinlich für *diese* von Vogel entscheiden, denn sie ist *markiger*.

Bl. 22. Das Portrait von Martin Usteri, mit Bleistift *nach* seinem Tode aus der Erinnerung gezeichnet, von *H. Meyer*, Kupferstecher, mit symbolischer Einfassung v. *David Hess*. Man darf ohne Uebertreibung sagen, dass, wenn Usteri dazu gesessen hätte, der Künstler schwerlich sein ganzes Wesen glücklicher herausgebracht haben würde; auch die einzelnen Züge scheinen uns sehr getreu. Jedermann, der Usteri gekannt, wird dieses Bildniss für höchst ähnlich erklären. Meyer hat sich damit ein bleibendes Verdienst erworben. Zu dieser Bleistiftzeichnung (in Miniaturformat), von David Hess geschenkt, hat letzterer selbst eine Staffelei gemalt, auf welcher das Bild zu stehen scheint;

ringsum Kränze, Blumengewinde, auf dem Boden die Leyer Apolls, Bücher mit den Titeln der wichtigsten Werke Usteri's, Papierrollen, Palette, kurz, lauter Andeutungen auf die geistige Thätigkeit des Verewigten; die Farben etwas bunt, die Anordnung aber sinnreich.

Bl. 50. Kapelle am Comersee, gemalt von *Meyer von Meilen*, freundlich-malerische Darstellung.

Band XVI. Bl. 44. Tod des Kaisers Albrecht, getuschte Zeichnung von *H. Meyer*, Kupferst.; der Akt der Ermordung ist schon vollbracht, die Verbrecher fahren in scheuer Flucht nach allen Seiten aus einander; diese Angst des bösen Gewissens, die unmittelbar auf die Schlechtigkeit folgt, gut ausgedrückt, überhaupt die Gruppirung gelungen. Einzelnes dagegen in der Zeichnung, namentlich in den Pferden missrathen. In historischer Beziehung erinnern wir, dass Herzog Johann, Sohn des verstorbenen Herzogs Rudolph, als zwanzigjähriger Jüngling den Kaiser, seinen Oheim bat, ihm die Herrschaften seines Vaters oder einen Theil derselben zu überlassen. Allein der Kaiser fand ihn noch nicht geschickt, Land und Leute zu regiren und schlug die Bitte ab. Johann, voller Rache im Herzen, und den Hass vieler Adelichen im Aargau gegen den Kaiser kennend, beschloss dessen Tod. Da Albrecht den 1 May 1308 von Baden, wo er sich mit seinen Vertrauten über die Unternehmung gegen die drei Länder berathen, nach Rheinfelden zurückritt und, von seinem Gefolge getrennt, bei Windisch über die Reuss gesetzt hatte, wurde er von Herzog Johann, den Freiherrn Walther von Eschenbach und Rudolph von Balm, auf offenem Felde ermordet und starb im Schoose einer geringen Frau, welche zufällig herbei kam.

Nro. 61. Portrait eines alten Mannes, Taback rauchend, das Weinglas haltend, Aquarellbildchen von *J. J. Schweizer*, Zeichnungslehrer; die Darstellung ganz einfach und natürlich, die Arbeit sehr fleissig.

Bl. 68. Familie in Oberhasli, Aquarelle von *Ludwig Vogel*; die Tochter des Hauses auf der Treppe vor der Wohnung spinnend, neben ihr die Kinderwärterin mit 2 Kleinen, im Hintergrund Landschaft; Anordnung niedlich; ländlich-sittlich der Ausdruck.

Bl. 92. Zwei Colibri von *Hartmann* in St. Gallen, zierlich.

Bl. 97. Münster zu Freiburg in der Schweiz von *Frz. Hegi*, getuschte Zeichnung; reiche, altdeutsche Bauart, kolossaler Thurm.

Bl. 103. Ein Leopard vor seiner Höhle von *Mind*, Aquarellskizze; die Bestie, selbst bis auf das faltenwerfende Fell am Bauche charakteristisch.

Band. XVII. Das letzte Malerbuch, dessen Blätter erst zum Theil angefüllt sind.

Bl. 4. Der Grossmünster in Zürich, getuschte Zeichnung von *Fr. Hegi*, getreu.

Bl. 16. Holbeins Frau, Kreidezeichnung (geschenkt) in der Behandlung eine Nachahmung der trefflichen Portraitzeichnungen Holbeins auf der Bibl: in Basel.

Bl. 18. Steephill auf der Insel Wight von *J. Ulrich*, leicht kolorirte Skizze, Landschaft romantisch.

Bl. 21. Italienische Köpfe, Aquarell, von *L. Vogel*, sehr individualisirte Physiognomieen.

Bl. 44. Purpurkolibri von *Hartmann* von St. Gallen, mit der bekannten Genauigkeit und Propretät gemalt.

Bl. 55. Conventkapelle im St. Katharinenkloster in Augsburg, Aquarelle von *Wilhelm Meyer*, braves

Architekturbildchen. Beleuchtung gut gewählt, die verschiedenen Töne des Gemäuers wahr und natürlich.

Damit hätten wir das Malerbuch cursorisch behandelt, die Einen werden sagen allzu kurz, Andere vielleicht zu lang. Die ersteren verweisen wir auf den Raum, der uns zu Gebothe stand; sehr gerne hätten wir noch mehreres aufgenommen, den letztern bemerken wir, dass wir manche Blätter als Belege zu unserer historischen Skizze über die Zürcherkünstler und in so fern als *allgemein* interessant betrachteten, und dass wir speciell die notorische Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf *Handzeichnungen* berücksichtigen wollten.

Gemäldesammlung des Grafen von Benzel-Sternau.

Eine kleine Fahrstunde von Zürich liegt in reitzender Gegend bei'm Dorfe Erlenbach, am rechten Seeufer, Mariahalden, die Villa des als Diplomaten und Schriftsteller geschätzten Grafen von Benzel-Sternau, der eine Sammlung von meist italienischen Bildern besitzt, welche an Reichhaltigkeit alle uns bekannten Privatgallerien in der Schweiz übertrifft, und welche dem Publikum mit der grössten Gefälligkeit offen steht. Wir rathen *sehr*, sie zu besichtigen. Als Einleitung einige geschichtliche Notizen über Italiens Malerkunst; doch müssen wir ein paar Worte über die Malerei der alten Griechen vorausschicken.

Die älteste Art der Malerei waren die Monochromen, d. h, die mit einer einzigen Farbe bemalten Zeichnungen. Je älter und roher ein Volk, das sich in dieser Kunst versuchte, desto gewöhnlicher griff es

zur *rothen* Farbe. Eine gleiche Erscheinung noch tagtäglich bei kleinen Kindern, wenn man ihnen Koloristengeräthe in die Hände giebt. Jene unfruchtbaren Perioden übergehend, bemerken wir nur, dass die Griechen später, wie sie in der Architektur und Skulptur sich ausgezeichnet, so auch wegen ihrer Malerei unter den alten Völkern berühmt waren. Doch können wir uns von dem Glauben nicht losmachen, die Schilderungen der Schriftsteller über den Werth der damaligen Gemälde seien übertrieben vortheilhaft. Denn schon der Nationalsinn der Hellenen ging mehr auf das Plastische, und dass ihre Maler in die Geheimnisse der Luft- und Linienperspektive eingedrungen und alle Launen der Technik besiegt, dafür hat man wenigstens keine Belege. Indessen diese Hypothese bei Seite lassend, führen wir weiter an, dass *Polygnot* der *erste Maler* von Ruf in Athen war (um 460 vor Chr.); er schuf die Geschichtmalerei. Nach ihm kam *Appollodorus*, der die Behandlung von Licht und Schatten genauer studirt haben soll. Dann nimmt man gewöhnlich an, dass mit *Zeuxis* eine zweite Epoche der Malerei begonnen habe. Berühmt war seine Helena seine Penelope u.s.w.*), Man erzählt von ihm als Beweis seiner Kunst folgende Anekdote: er hatte einen Knaben mit einem Korb voll Trauben gemalt, und die letztern so

---

*) *Lessing über Malerei und Poesie bemerkt: „Zeuxis malte eine Helena und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Der Affekt, den die homerischen Greise empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit aber sogleich erstickt, nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie zu schänden!“*

täuschend, dass die Vögel herzuflogen, um davon zu fressen. Dies missfiel ihm, denn er fand, die Trauben seien zwar gut, nicht aber der Knabe, sonst hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. So die Tradition. Nebst Zeuxis werden auch noch *Parrhasios* und *Thimantes* gerühmt (von jenem einst ein Prometheus im Tempel der Minerva). Dann gründet *Pamphilos* die Schule von Sikyon, als deren vorzüglichstes Glied *Apelles* hervorragt; des letztern Venus, zu welcher Phryne, die schöne Hetäre, ihm als Vorbild gedient, sein Portrait von Alexander dem Grossen und seinen Feldherren, nebst vielem andern ist berühmt.**) Bis auf Apelles bedienten sich die Maler nur der vier Grundfarben: weiss, roth, gelb, schwarz, welche sie dann mischten und im *Wasser* mit einem Zusatz von Gummi auflösten. Von *Oehl* keine Spur aus jener Zeit. Später wurde dann neben jenen Farben speziell der Saft der Purpurschnecke, Indigo u. dgl. angewendet.

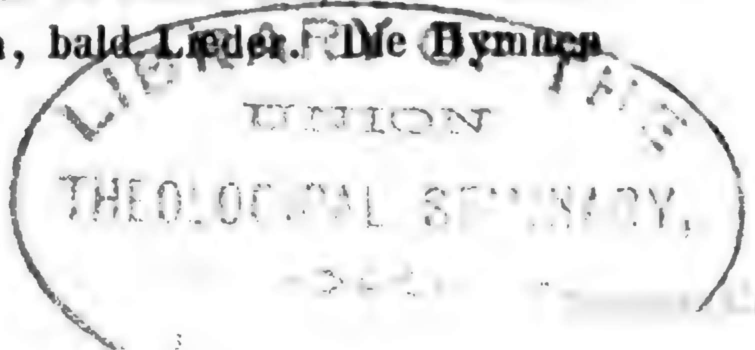
Als die Römer Griechenland sich unterworfen hatten, wanderten nicht nur griechische Kunstschätze nach *Rom*, auch die Künstler siedelten sich über, und es begann daselbst eine neue Kulturperiode, in welcher die Kunst nach allen Richtungen begünstigt wurde und lange Zeit blühte. Aber dann unter der Kaiserzeit, zumal unter Nero und Vespasian, sank die Malerei zur Dienerin des Luxus herab. Ein 120 Fuss hohes Bild von Nero

**) *Ihm verdanken wir auch das Sprüchwort: „Schuster bleib bei'm Leisten.“ Als er nämlich ein Gemälde in Arbeit hatte, tadelte ein Schuster die Fussbekleidung daran und Apelles fand, dass der Mann recht habe und änderte. Dieser wollte nun noch weiter kritisiren, darauf wies ihn Apelles mit jenen Worten zurecht.*

auf Leinwand bewies, wie weit der Unsinn in der Kunst gehen konnte. — Später immer tieferer Verfall der Kunst in jeglichem Zweige. (S. oben Baukunst pag. 15 und 16). Die Malerei war so zur Farbenschmiererei herabgesunken, dass man sogar die zwar darauf abgerichteten Sklaven damit beschäftigte, Wände nach den Einfällen ihrer Herren mit Bildern anzustreichen. Neben dieser geistigen, inneren Erschöpfung vollendeten die bekannten Ereignisse, Verlegung der Residenz nach Byzanz, später die Eroberungen der germanischen Stämme in Italien den Ruin der Malerei. Sie war aus Rom gleichsam verschwunden, doch nicht in dem Maasse, wie auch schon hat behauptet werden wollen, dass die technische Behandlung verloren gewesen sei. Maler gab es wohl immer, und sicher ist, dass römische Päpste schon wieder im siebenten Jahrhundert, wenn nicht noch früher, die Kirchen durch Gemälde und Mosaiken, meist Christusbilder, verzieren liessen. Im achten Jahrhundert kamen dann ziemlich viele Künstler von Byzanz nach Rom hinüber und mochten eine kleine Bewegung in das artistische Leben daselbst gebracht haben. Immerhin aber ist es wohl nicht zu gewagt, wenn man das, was in jenen dunkeln Perioden produzirt wurde, im Vergleich mit der alt-klassischen und der spätern italienischen Zeit ein blosses Vegetiren nennt. Nach allem zu schliessen, waren die damaligen Erzeugnisse höchst unerquicklich und ungenügend. Wir müssen also mit *Einem* Schritte mehrere Jahrhunderte zurücklegen, um auf die Periode zu kommen, wo man von der *Wiedergeburt der Kunst* in Italien, oder von einer *neuen italienischen Schule* (im Gegensatz zu der antik-römischen) sprechen darf.

Die *erste Periode* umfasst das dreizehnte, vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert. In den beiden erstern er-

scheinen als vorzüglich bekannte Künstler, an welche sich dann eine nicht geringe Zahl von Collegen in ähnlichem Streben anschliessen, *Guido von Siena*, der um 1220 arbeitete, *Cimabue* geb. 1240 und sein Schüler *Giotto* wahrsch. geb. 1267. Nach den Bildern, die wir vor ihnen gesehen haben, fehlt ihnen noch die Gabe der idealen Darstellung, die Klarheit des Vortrags, die Schönheit der Formen. Die Kunst war, so scheint uns, zu jener Zeit noch in ihrer Kindheit, und hatte sich namentlich vom byzantinischen Styl noch nicht emanzipirt, sie war mehr eine byzantinische, als italienische zu nennen. Einen tüchtigen Schritt vorwärts hat dann *Masaccio* (geb. 1402) gethan, der schon als Wendepunkt zu der spätern Richtung betrachtet werden kann. Er entwikkelte einen gediegenern Styl, als seine Vorgänger, seine Bilder haben mehr innern Gehalt, eine selbständigere, kräftigere und naturgemässere Behandlung. Das angebaute Feld kultivirten hierauf weiter und mit immer glücklicherm Erfolg *Mantegna*, geb. 1431, *Verrocchio*, geb. 1432, *Ghirlandajo*, geb. 1451 und andere. Mehr und mehr näherte sich die erste Periode ihrem Culminazionspunkt und fand denselben endlich in *Francia*, geb. um 1450, und *Perugino* (Raphaels Lehrer), geb. 1446, welche beide den seelenvollen Ausdruck in ihre Bilder zu legen wussten, Tiefe, Kraft, Lebendigkeit und Klarheit des Vortrages, überhaupt technische Vollendung auf vorher nie gesehene Weise in sich vereinigten. Sie waren ganz von einer idealen Richtung erfüllt. Einen unlautern Gedanken, den sie mit der Kunst hätten ausdrücken wollen, darf man bei ihnen wohl als eine Unmöglichkeit voraussetzen. Ihre Darstellungen sind, um von der Dichtung ein Gleichniss zu entlehnen, abwechselnd bald Hymnen, bald Oden, bald Lieder. Die Hymnen



und Oden ergreifend, die Lieder mild, voll Andacht, und Demuth.

Die *zweite Periode* begreift vor allem jenes *goldene Zeitalter* der Kunst unter Leo X. in sich. Vorher stand seit Erschaffung der Welt nur *Einmal* die Kunst, oder vielmehr ihre besondern Zweige, Architektur und Skulptur, höher, nämlich in der Perikleischen Periode zu Athen, und seither ist wieder nur *Eine* ähnliche Erscheinung aufzuweisen, die Kunst in München von 1820 bis jetzt. Die *Häupter* jener *zweiten Periode* waren *Raphael* und *Michel-Angelo*, jener 1483, dieser 1474 geboren, jener 1520, dieser 1563 gestorben; in jenem alle Vorzüge eines Genie's, unerschöpflicher Reichthum an Ideen, praktischer Blick in alle Verhältnisse des Lebens, geistige Auffassung jedes Gegenstandes, Klarheit, Lebendigkeit, Anmuth, Kraftfülle mit äusserster technischer Gewandtheit vereinigt; dieser mehr ein kolossales Talent, das in seinem Gedankenflug nach Herzenslust sich ergehen liess und mitunter die Schranken der Technik ungenirt durchbrach. Wenn Göthe Schillers gemüthliche Seite und Schiller mehr von Göthes Tiefe besessen und sich diese Modifikazionen in ihren Werken ausgeprägt hätten, so würde eine Vergleichung zwischen Raphael und Göthe und Michel-Angelo und Schiller wohl nicht zu verwerfen sein. *Insofern* passt dieselbe jedenfalls, als diese beiden Deutschen alle ihre Vorgänger in der Macht der Gedanken und der Sprache, wie die beiden Italiener ihre Collegen in der Tiefe der Kunst übertroffen haben. In Raphael bewundern wir den vielseitigen, produktiven, immer warm empfindenden Componisten; darum kann auch niemand, der die Kunstsprache nur halbwegs versteht, vor seinen Werken unbewegt bleiben. Sie tönen wie Musik zu

unserm Herzen, und schliessen die geheimsten Kräfte der Seele auf. Auch ist in seinen Bildern die Kunst und Weisheit ihres Baues so sehr schätzenswerth. Bei aller Reichhaltigkeit höchste Einfachheit, bei aller freien Bewegung des Geistes doch die allgemeinen Gesetze des Schönen und Wahren nie umgangen oder vernachlässigt. „Michel-Angelo, sagt ein Autor, war als Schöpfer *symbolischer* Gestalten unerreichbar gross.“

Neben diesen beiden, allgemein anerkannten Koryphäen der zweiten Periode erscheinen eine grosse Zahl ausserordentlich schätzenswerther Meister, welche ohne Ausnahme einer idealen Kunsttendenz und einer sorgfältigen Ausbildung der Technik huldigten, vor allen *Leonardo da Vinci*, geb. 1444, † 1519, der theilweise noch der ersten Periode angehört, aber doch der zweiten zu sehr in die Hände gearbeitet, namentlich auch die Draperie vervollkommnet und überhaupt sich so sehr *im Styl* derselben bewegt hat, dass wir glaubten, ihn hier einreihen zu müssen. Sodann schliessen sich an: *Luini* (geb. 1460, starb nach 1530), ein origineller, überlegender Kopf, stark als Charakterzeichner, meisterhaft in Entwickelung zarter Motive; ein tüchtiger Schüler von Leonardo da Vinci. *Giorgione* (geb. 1477, † 1511), ein höchst selbstständiger, gediegener, philosophischer Künstler, gross im Styl, vortrefflich im Colorit. In seinen Bildern viel Phantasie. *Vecellio Titian* (geb. 1477 oder 80, † 1576), der allgewalltige Colorist, der mit seinem feurigen, hinreissend zauberischen Vortrag in seiner Art einzig da steht; dabei ein lebendiger, produktiver Geist, ein tiefer Componist, ein vielseitiges Talent, — der erste, wie wir (pag. 178) sahen, welcher die landschaftlichen Theile seiner Gemälde mit mehr Einsicht in ihre besondere Natur be-

handelte. *Andreas del Sarto* (geb. 1488, † 1530), den wir seiner populären Darstellungsweise wegen den biblischen Historienmaler *für das Volk*, versteht sich für das verständige, nennen möchten. *Correggio* (geb. 1490 oder 94, † 1534), der Liebling Apolls und der Musen, der das Reich der Amouretten geschickter, als kein anderer ausbeutete, der Kreide und Pinsel in lauter Grazie tauchte, in technischer Hinsicht Ausserordentliches leistete und vielleicht im Helldunkel manche Schwierigkeiten noch glücklicher besiegte, als selbst Raphael; — ein Künstler, von feinem, ästhetischem Sinn durchdrungen. *Julio Romano* (geb. 1492, † 1546), ein plastischer Maler von origineller Richtung. *Paolo Vernonese* (geb. 1530, † 1588), ein sehr poetischer, heiterer Maler wieder von entschiedener Erfindungsgabe und ausgebildetem Scharfblick; seine Sprache logisch, verständlich, voll Geist und Leben, frei von aller Pedanterei.

Noch könnten wir manche ausgezeichnete Meister dieser Epoche anführen, aber es gebricht uns an Raum.*)

Die Kunst fing in der *dritten Periode* an, rückwärts zu gehen. Man wollte das vorhandene Beste noch besser machen, durch neue Erfindungen reitzen und das Publikum gewinnen; so entstanden Manieren. Indessen war der Parnass nicht auf einmal ein ausgebrannter Vulkan. Namentlich zeichnen sich in dieser *dritten Periode* die drei Carraccis als verdienstvolle Künstler aus, nämlich *Ludovico Carracci*, geb. 1555 zu Bologna, † 1619, und seine beiden Vettern *Agostino* und *Annibale Carracci*, jener 1557, dieser 1560 geboren, jener 1602, dieser 1609 gestorben, welche, obschon sie

---

*) *Wer näher sich unterrichten will, lese Fiorillo, Vasari, Rumohr, Ramdohr, Speth u. s. f.*

zeitweise getrennt lebten, in der Kunstgeschichte gewöhnlich gleichsam als *Ein* Wesen behandelt werden. Sie suchten aus den vorhandenen Werken der Vorgänger das Beste heraus und ahmten es nach. Dies mag sie freilich hie und da verleitet haben, auf äussere, technische Vollkommenheit ebenso grosses Gewicht zu legen, als auf den innern Charakter. Indessen kann ihnen eigene Originalität nicht abgesprochen werden. Sie fanden an Calvart und anderen Manirìsten entschiedene Gegner, siegten aber über sie; schon darin liegt ein Beweis für ihre geistige Energie.

Zu den erwähnenswerthesten Meistern dieser Periode zählen wir sodann noch *Carravaggio*, geb. 1569 † 1609, dessen Bestreben ebenfalls dahin ging, gewissen Manirìsten entgegenzutreten, der aber dadurch unvermerkt in ein entgegengesetztes Extrem verfiel, und seine Bilder zu dunkel, zu schwarz hielt, so dass viele derselben keinen günstigen Eindruck machen. Aber abgesehen von diesem üblen Vortrag war er ein Maler von Geist und Originalität.

Guido Reni geb. 1575 † 1642, aus der Carraccischen Schule, ist nach unserer Ansicht ein dichterisches Talent, gemüthsvoll, kein blosser Phrasenmacher, weich, doch nicht affectirt, von reger Phantasie, vielseitig. (Wir wissen, dass andere geringer von ihm urtheilen; — thut nichts.) *Albani*, aus derselben Schule, geb. 1578 † 1660, ein lyrischer Dichter. Die Welt der Kinder und kleiner Liebesgötter war das Feld, das er anbaute und worin er zuweilen trefflichen Humor und immer eine formelle Gewandtheit entwickelte. Er steht in dieser Beziehung originell und gross da. *Dominichino*, geb. 1581, gest. 1641, eine der imponirendsten Naturen jener Zeit, von kühnem Flug und

gediegener Kunst; der romantischen Richtung zugethan, lieferte er recht ergreifende, zuweilen excentrische Composizionen. Aber die letztern können, wenn man die *Summe* seines Wirkens in's Auge fasst, seinen Kredit nicht stürzen. Auch er hatte, wie meistens die Talente, welche ihr Können und Wissen nicht zum Frohndienste der herrschenden Mode missbrauchen, seine Neider und Hasser. Man glaubt, dass er an Gift gestorben sey, so dass er also vollständig als Märtyrer seiner Kunst anzusehen wäre. *Guercino*, geb. 1590 † 1666, ein Künstler von grossen Anlagen, der aber verschiedene Maniren ergriff, und nicht immer gleich verständlich componirte und rein malte. Im Grundton seiner Schule scheint er uns mit Carravaggio am meisten zu sympathisiren. *Sassoferrato*, geb. 1605 † 1685 und *Carlo Dolce*, geb. 1616 † 1686 dürfen wohl auf Eine Linie gestellt werden: beides fromme, weiche Naturen, welche mitunter in's Sentimentale verfallen. Sie bewegen sich vorzüglich im Kreise der Madonnen- und ähnlicher Bilder, für die sie den Ausdruck der Demuth und des Glaubens am meisten ausbeuten. Grosse technische Geschicklichkeit kann man beiden nicht absprechen. Doch incliniren sie in den einen Erzeugnissen weniger zu dieser Motivirung, als in den andern.

Immer leerer wird nun die dritte Periode und wir eilen daher auch schnell zu ihrem Ende. Den Zwischenraum von Carl Dolce bis auf unsere Zeit füllen aus: Cignani, Mengs und Angelika Kaufmann. *Cignani*, geb. 1628 † 1719 behandelte unter anderen biblische Darstellungen mit Liebe und hielt sich gerne an gute Vorbilder, so weit es sich mit seiner Individualität

vertrug. Die elegische, wie die lyrische Composizion scheint seiner Gemüthsart entsprochen zu haben.

Raphael Mengs, geb. 1728 † 1779, den man, obgleich er ein Deutscher von Abkunft, der italienischen Schule beizählen kann, weil Rom seine wahre Kunstheimath war, wo er lebte und starb, suchte zuerst wieder den damaligen schlechten Geschmack zu verbessern und verfuhr dabei auf eklektische Weise, d. h. er wollte sich von allen guten Meistern das Beste zu eigen machen. Allerdings brachte er es in technischer Beziehung auf einen hohen Grad von Geschicklichkeit; was sich anlernen liess, das verfolgte er mit unermüdetem Fleisse. Aber *der Geist* lässt sich nicht copiren, und — Mengs besass ihn nach unserer Ansicht nicht in dem Grade, wie man s. Z. glaubte.

Angelica Kaufmann, geb. 1741 † 1807 gebührt das Verdienst, ebenfalls der herrschenden Manier in Rom entgegengetreten zu sein. Auch sie gehört übrigens nicht unter die classischen Componisten.

Eine neue *vierte Periode* italienischer oder vielmehr römischer Kunst wird abermals durch Ausländer begründet. Sie beginnt mit *A. J, Carstens*, geb. 1754 † 1798, (aus Schleswig) der erste, welcher wieder ganz *von innen heraus* die Kunst betrieb, dessen Arbeiten daher auch nicht nach Modellen riechen, sondern die reinsten, idealsten Erzeugnisse des Geistes und Gemüthes sind. Auf seinen Schultern bauten nachher Cornelius und andere Deutche fort, und verpflanzten die bessere Kunst nach der Heimath. Einer derselben aber harrte in Rom aus und wird sich von diesem Sitze schwerlich mehr trennen: *Overbeck*, geb. 1789 zu Lübeck. In ihm hat die dortige neueste Kunst einen ganz ausgeprägten Charakter gefunden. Er verfolgt in seinen

Bildern eine streng orthodoxe Richtung, indessen unstreitig auf geistreiche und originelle Art, und wir müssen zugestehen, von *seinem* Standpunkt aus leistet er sehr Gediegenes.

Mit ihm schliessen wir um so eher unsern geschichtlichen Umriss, als in der Sammlung des Grafen Benzel aus der *jetzigen* römisch - italienischen Schule keine Belege sich vorfinden. Aber, aber — hören wir die Kritiker ausrufen, was ist das für eine neue Behandlung der italienischen Kunst? Weiss der Verfasser nichts von *verschiedenen* Schulen in Italien? Antwort : o ja; aber wir nahmen Rücksicht auf jene Leser, welche lieber die Hauptmassen kennen lernen und diese dann behalten, als von verschiedenen Nuancen unterrichtet sein wollen, die leicht das klare Verständniss und die Uebersicht des Ganzen stören. Zudem scheinen uns die verschiedenen Schulen, die römische, florentinische, venetianische, lombardische, sienesische, modenesische, die Schule von Mailand, Genua, Ferrara nicht so sehr von einander abzuweichen, dass sie nicht unter Einen Hut sich bringen liessen. Es kommen allerdings starke Schattirungen unter denselben vor, aber von einer wirklich *nationellen* Verschiedenheit, wie sie z. B. zwischen der italienischen, spanischen, altdeutschen, niederländischen, französischen Schule besteht, kann man gewiss im Allgemeinen nicht sprechen. —

Die Sammlung des Grafen von Benzel - Sternau enthält in *fünf* Zimmern ungefähr fünfzig *Oelgemälde.*

Zimmer I. Leider werfen hohe, ganz nahe am Haus stehende, Bäume einen starken Schatten in dieses Zimmer, doch schärft sich das Auge, sobald man einige Augenblicke in diesem Helldunkel verweilt hat.

Das erste Bild (rechts neben der Thüre, die in's folgende Zimmer führt), Cupido mit der Taube, kleines Format „von *Correggio*“ 1490 oder 94 zu Correggio, einer Stadt im Gebiete von Modena, geboren (daher sein Name, denn eigentlich heisst er Antonio Allegri) † 1534. Der kleine Liebesgott hält mit beiden Händchen die Taube, das Sinnbild der Liebe und Zärtlichkeit, und drückt sie kosend an sein anmuthiges, feines Gesichtchen. Er visirt einen fernen Gegenstand, als ob er denselben der Taube zeigen und sie dann mit einer Botschaft dahin absenden wollte. Dabei erscheint er so schalkhaft und schelmisch, wie einer, der einen lustigen Plan gut angelegt hat und des Gelingens sicher ist. Ausserordentlich viel Geist und Humor in der Composizion, Leben, Kraft und Saft im Kolorit, Grazie in allen Theilen. Der Künstler setzt nur einzelne Parthieen des Gesichts und Arms von Cupido in's Licht, alle übrigen in's Helldunkel oder ganz in Schatten und bewirkt damit einen trefflichen Effekt. Eben so ausgezeichnet ist die Modellirung, die Formen rund, jugendlich, gesund und frisch; nicht vergessen die Grübchen in den Aermchen und Händen, mit Einem Wort ein allerliebstes Bild.

Correggio war den Wissenschaften bestimmt, er aber folgte seiner Neigung zur Kunst. Ungewiss ist, wo und bei welchem Meister er studirte. Fast immer malte er zu Parma. Man erzählt ihm nach, er habe beim Anblick von Raphaels Cäcilia ausgerufen: „anch' io sono pittore“ — und allerdings war er zu diesem Ausspruch berechtigt,

No. 2. *Lucretia*, lebensgross, Kniestück „von *Guido Reni*“ geb. zu Bologna 1575 † 1642. Lucretia wurde bekanntlich von Sextus, dem Sohne des Königs

Tarquinius durch Verletzung des Gastrechts und Drohungen gezwungen, sich ihm hinzugeben. Diese Schande wollte die stolze Römerin nicht überleben, sie berief ihren Mann und die Nächsten zu sich, erzählte den Ehrenraub, forderte sie zur Rache auf und gab sich selbst den Tod mit dem Dolch.

Lucretia, ein schönes Weib, in welche der Wollüstling leicht entbrennen mochte, ist in dem Moment unmittelbar nach dem Dolchstoss dargestellt. Noch hat sie das grosse, offene, vielsagende Auge zu den Göttern gerichtet, aber der Rechten will schon der Dolch entsinken, — eine bald hinwelkende Blume, der indess Schönheit noch inwohnt; die Gesichtszüge noch nicht entstellt, der Mund noch korallenfarbig, der Busen in voller üppiger Rundung, auch der Körper aufrecht, das Psychologische und Physiognomische, — wie die Malerei meisterhaft. Guido liebte es im Allgemeinen, sein Incarnat mit einem, leise ins Gelblich-Gräuliche hinüberspielenden, Localton zu charakterisiren und wir finden dies auch hier, aber so geschickt mit brillanter, lebhafter Farbe verschmolzen, dass das Kolorit wenigstens in diesem Bilde wohl gegen jeden Tadel gesichert ist. Sonst wurde Guido wegen seiner Färbung schon öfter angegriffen. Die Modellirung der Kopf- und Körpertheile in Lucretia sehr gediegen, scharf und weich zugleich, harmonisch, fleissig ausgearbeitet. Auch die Anordnung sehr verständig, gut, einfach; das turbanartig zusammengelegte Kopftuch, der halb offene Busen, das nachlässig über die Achsel fallende Hemde, welches dann aber fast ganz von dem weiten rothen Mantel bedeckt wird, mit dem sie auch ihre Wunde verbirgt, — Alles richtig berechnet.

Guido Reni studirte zuerst bei Calvart (einem

Haupt der Maniristen und Feind der Carraccis), kam nachher in die Schule der letzteren und war bald darauf einer der angesehensten und beschäftigtesten Künstler seiner Zeit.

Nro. 3. Badende Knaben, kleines Bild, „von *Francesco Albani*“ geb. zu Bologna 1578 † 1660. Sieben niedliche, frische Jungen machen sich in dem flüssigen Elemente recht lustig; einer von ihnen, der vom Schiff herunterspringt, hält sorgfältig die Nase zu, um des Guten nicht zu viel zu bekommen; die Anordnung sehr nett. Die kleinen Leiber zart und elastisch, rund und vollendet, wie denn Albani in Darstellung nackter Knaben und Mädchen, Genien u. s. w. eine ungemeine Fertigkeit besitzt. Die Carnazion natürlich, jene weisse, aber von gesunden Säften genährte, feine Haut durchaus wahr; nur der eine mit zugehaltener Nase im Localton zu röthlich gehalten. Landschaft, Wasser, Ufer, Ferne untadelhaft.

Albani war ein Jugendgenosse von Guido Reni, legte sich schon im zwölften Jahre mit Eifer auf die Kunst, studirte zuerst, wie Guido auch bei Calvart, nachher bei den Carraccis. Er erlangte ebenfalls schnell einen bedeutenden Ruf.

No. 4. Maria mit dem Kinde und Joseph (lebensgrosse Figuren, Kniestück) „von *Sassoferrato*“ (sein eigentlicher Familienname Salvi) geb. zu Sassoferrato 1605 † 1685, eines der gelungensten Bilder dieses Meisters, die uns noch vorgekommen sind. Die Composizion ausserordentlich ruhig und die psychische Seite trefflich durchgeführt. Es ist die Ahndung ausgedrückt, von welcher die h. Familie in Betracht der Gesinnungen des Königs Herodes erfüllt wird. Aber ohne vom Schrecken sich übermannen zu lassen oder

in unnützes Wehklagen auszubrechen, entschliesst sie sich zur Flucht und fühlt sich in ihrem Innern beruhigter. In der Physiognomie Josephs, den wir überhaupt für den gelungensten Theil des Gemäldes halten, glaubt man zu lesen, dass der Kummer, welchen das Jesuskind verursache, ihm schwer falle, dass er aber doch Maria und dem Kind keineswegs dafür zürnen wolle; — die personificirte Geduld und Ergebung. Sehr passend stellt ihn der Künstler als schlichten Zimmermann dar, ohne Heiligenschein oder andere Attribute. Maria erscheint, als die zuversichtlich Hoffende; sie lässt das sanft schlafende Kind, das Bild vollkommenster Zufriedenheit in ungezwungener Weise auf ihren Armen ruhen. Mit Bezug auf das Kolorit ist besonders der Kopf Josephs ein Beleg für Sassoferratos feines Farbengefühl; aber auch der Ton des übrigen Bildes lobenswerth, — jenes Helldunkel, jene durchsichtigen, gräulichen Halbschatten mit der ihm eigenen Fertigkeit durchgeführt. Mitunter wendet er diese Tinten in seinen Bildern zu stark an, hier nicht; vielmehr möchten dem etwas monoton gehaltenen Leib des Kindes, dessen *Köpfchen* übrigens sehr hübsch gemalt ist, einige Uebergangs- oder Mitteltöne nicht geschadet haben. Die Modellirung endlich wieder im Allgemeinen, bei Joseph aber besonders gediegen: man durchgehe alle einzelnen Theile des Kopfs, die scharfen Augen, die wohlgebildete Nase, den bedeutsamen Mund, die schöne Stirne, den luftigen Bart — alles zierlich und mit Wenigem zusammengearbeitet. Auch die Draperie im rechten Styl; die Wahl der Farbe in den Kleidern verständig. Der Leser wird vielleicht finden, dass unser diesfälliges spezielles Urtheil im Vergleich zu dem allgemeinen über Sassoferrato (oben pag. 226) sehr günstig

laute. Allerdings. Allein die Ansicht, welche wir von der *Richtung* dieses Künstlers haben, hindert uns nicht, einzelnes Gute immer anzuerkennen.

No. 5. Die h. Familie „von *Andrea del Sarto*“ (eigentl. Name Andrea Vanucchi) geb. zu Florenz 1488 † 1530. Maria kniend, das Jesuskind an sich haltend; Elisabeth mit dem kleinen Johannes, welchen die italienischen Meister in poetischer Lizenz als gleich jung mit dem Jesusknaben darzustellen pflegen; endlich Joseph, mit Elisabeth sich unterhaltend. In den Bildern von del Sarto herrscht ein eigenthümlicher Styl vor. Er idealisirt seine Charaktere nämlich weniger, als viele andere Italiener. Daher haben auch seine biblischen Physiognomieen einen familiären Anstrich; er ist gleichsam der biblische Genremaler, aber in gutem Sinne. Denn weit entfernt von Flachheit oder Leerheit liegt in seinen Arbeiten vielmehr eine reiche Fülle von Gemüth, von Reinheit der Gedanken, von Anmuth. Gerade im vorliegenden Bild die Glückseligkeit eines heitern häuslichen Lebens, eine frohe, liberale und doch religiöse Stimmung. Orthodoxe mögen diese Richtung vielleicht tadeln, auch wir behaupten nicht, dass sie Raphaels Idealen an die Seite sich setzen lasse, aber wir möchten ihr eine ehrenvolle Stufe am Throne der Kunst vindiziren. Maria, ein recht gutes, braves, angenehmes, junges Weib, mehr idyllisch als kirchlich aufgefasst, und die beiden Kleinen mit ihren Lockenköpfchen munter, lachenden Herzens; Elisabeth, eine schlichte Gebirgsfrau, wenig mit der Welt verkehrend; Joseph, ein braver Familienvater, der durchaus keine Rolle spielen will. Gruppirung sehr klar und verständlich. Noch heut zu Tage könnte ein Portraitmaler sich dieser Anordnung für ein Familiengemälde gewiss sehr gut

bedienen. Das Kolorit im Ganzen kräftig, saftig, wahr. Auch die Wahl der Farben für die Stoffe überdacht: Maria in mattem Rosakleid, grünlichem, leichtem Kopftuch, grünlich-bläulichem Mantel, — lauter sanfte Abstufungen, nichts Grelles. Das Helldunkel versteht Sarto aus dem Fundamente, die Modellirung ebenfalls; es wird unter seinen Händen alles rund und doch scharf, er erhärtet den Satz, dass Malen nichts anderes sei, als Zeichnen mit Farben. Daher haben seine Figuren einen plastischen Anstrich und treten stark aus dem Rahmen heraus. Mit welcher Zartheit und Kraft zugleich ist nicht besonders der Kopf der Maria und des Jesuskindes, wie schön der Leib des letztern zusammengearbeitet. Auch weniger wichtige Parthieen, wie fleissig gewandt sind sie nicht behandelt, wie luftig die Haare des Jesusknaben, wie durchsichtig und leicht das weisse Gazetüchlein, das seine Blösse deckt.

Als Beweis von Sarto's technischer Fertigkeit Folgendes: er hatte ein Bild von Raphael, an welchem Julio Romano selbst mitgearbeitet, so im Geist und Styl Raphaels copirt, dass J, Romano, der hievon nichts gewusst und es an einem dritten Ort gesehen hatte, es für das Original hielt, bis er von dem wahren Sachverhalt unterrichtet ward. Aus dieser Begebenheit mag man entnehmen, wie schwer Originale und Copieen der Alten von einander zu unterscheiden sind und wie oft diesfällige Urtheile als übereilt erscheinen.

No. 6. Madonna mit dem Christuskind „von *Perino del Vaga*" (eigentlich Buonacorsi), geb. zu Florenz 1500 † zu Rom 1547. Die Mutter (in rothem Gewand und blauem Mantel) hält das Kind auf ihrem Schoos, es mit der Rechten um den Leib fassend, mit der Linken sein Füsschen berührend. Das Kind, nackt,

wie es fast immer in alten Bildern erscheint, schaut die Mutter an und hat in dem einen Händchen ein Buch, Anspielung auf die Bibel, in dem andern das Kreuz, dessen symbolische Bedeutung jedermann kennt. Die Composizion einfach und gefällig; das Kind lebendig und idealer aufgefasst, als Maria, welche uns zu passiv vorkommen will. Die Malerei von jener alt italienischen Kraft und Wärme, welche die neueren Künstler so selten erreichen. Dieser kühne Vortrag bewirkt einen günstigen Totaleffekt und macht einzelne Blössen leicht übersehen.

Del Vaga studirte anfänglich bei Andrea de Ceri, dann bei Ghirlandajo; später kam er als Gehülfe zu del Vaga und nachher in gleicher Stellung zu Perino, wesshalb er den Beinamen Perino del Vaga erhielt. In Rom nahm ihn Raphael in sein Haus auf; er stand mit ihm in sehr vertrautem Verhältniss. Er wird aber von grösseren Talenten seiner Zeit überstrahlt, darum erwähnten wir seiner oben im geschichtlichen Umriss nicht, woraus übrigens keineswegs folgt, dass er zu jenen gehöre, welche im grossen Bienenstock italienischer Kunst unbemerkt verschwinden. Wir halten ihn immerhin für einen originellen Maler.

Nro. 7. Die heilige Familie, *von demselben Meister.* Maria in rothem Kleid und blauem Mantel (blau bedeutet symbolisch die Farbe der Treue, auch die Farbe des Himmels) hält sanft mit beiden Händen das stehende, mit dem kleinen Johannes spielende, Jesuskind; beide letztere nackt. Zu ihrer Rechten Joseph, die Hände faltend und betend; links ein Mönch in weissem Gewand (vom Dominicaner - oder Karthäuser-Orden) die Arme kreuzweis auf die Brust gelegt. Die Composizion macht durch geschickte Anordnung, charak-

teristische Auffassung und gediegene Malerei einen günstigen Eindruck. Besonders gelungen die in Maria sich kundgebende Stimmung der Freude über die Entwicklung des Kindes, welche sie ganz zu beschäftigen und von der sie eben eine neue Wahrnehmung gemacht zu haben scheint. Köpfchen und Leib des Christuskindes ansprechend, lieblich, alles rund, beweglich, markig, kräftig. Johannes weniger gut. Joseph, ein hübscher Kopf, doch mehr einem kanonisirten Mönche oder einem Kirchenvater, als dem guten stillen Zimmermann ähnlich. Die Mehrzahl der alten Künstler pflegen ihm übrigens ein kirchliches Ansehen zu geben. Der Mönch scheint in Christus nicht sowohl den Messias, als den Patron der „*Kirche*“ anzubeten.

Nro. 8. Maria mit dem Kinde „von *Bernardino Luini*“, wahrscheinlich 1460 in einem Flecken am Lago Maggiore geboren, † nach 1530. Die Concepzion charakteristisch. Die *Mutter* ruhig, würdig, aufmerksam auf das Kind; ihre Physiognomie gewinnt bei längerm Betrachten. Die Tendenz von Luini, seine Gesichter meistens nach unten, von der Nase an, zuzuspitzen, auch hier sichtbar; Kopf und Figur *des Kindes* schwieriger zu verstehen; die letztere künstlich. Das Colorit aber rein, kräftig, die Beleuchtung originell. Gesicht, Busen, Arm und Hand der Maria zum Theil nur spärlich, auch das Kind nur parthieenweise in's Licht, alles andere — die ferne Landschaft abgerechnet — in starken Schatten gesetzt. Kleidung der Mutter brillant: rothes Mieder, rother Rock, schwarzer Uebermantel.

Luini war Schüler von Leonardo da Vinci, dem er auch gar oft in seinen Arbeiten ausserordentlich gleicht, ein sehr produktiver Künstler, dessen Bilder fast überall verbreitet sind.

No. 9. Die Flucht nach Egypten, Nachtstück, klein Format, „von *Adam Elsheimer*“, geb. zu Frankfurt 1574, † wahrscheinlich 1620. Maria und das Kind reiten auf dem Esel, Joseph leuchtet mit einer Fackel, im Mittelgrund ein kleines Holzfeuer, im Hintergrund der aufgehende Mond, also dreifache Beleuchtung. Die Landschaft romantisch, das Ganze von guter Wirkung.

Elsheimer sollte das Schneiderhandwerk seines Vaters ergreifen, folgte aber der Kunst und studirte in Italien. Er malte seine Bilder mit grossem Fleisse aus, ohne dafür nach Verdienst belohnt zu werden; er gerieth mit seiner Familie in drückende Armuth und starb im Elend. Jetzt stehen, so viel wir wissen, seine Bilder, deren Zahl nicht gross ist, sehr im Werth. Das ist das Schicksal, welches Göthe in „Künstlers Apotheose“ schildert.

No. 10. Wieder kleine Landschaft, „von *demselben*“, sehr ruhig gehalten; als Staffage erscheint der Engel Raphael, der den jungen Tobias unter befreundeter Gestalt auf der Reise nach Ekbatana begleitete. Der Fischfang. (S. Buch Tobias.)

Zimmer II. No. 1. M. Luthers Portrait, lebensgross, Brustbild „von *Lukas Cranach*“ (eigentlicher Name Sunder), geboren zu Cranach im Bambergischen 1472, † 1553. Der Reformator hält die schwarz gebundene Bibel in den Händen, ein sehr passendes Symbol seiner Wirksamkeit, da er nicht nur die Grundsätze der Bibel unverfälscht predigte, sondern auch der erste sie in die deutsche Sprache übersetzte. Der Charakter Luther's getreu; nur scheint uns sein gutmüthiges Wesen mehr, als sein streng-unbeugsamer Sinn hervorzutreten, er ist mehr als Mensch, denn als Reformator aufgefasst. Dies Portrait hat, wie viele altdeutsche

Bilder, eine gewisse Trockenheit in Form und Färbung, die von dem Styl der Italiener stark absteht, und eine mehr harte, als scharfe Modellirung. In gleicher Weise sehen wir einzelne Bilder von M. Schön, von Hans Baldung, von den beiden Holbein's, auch von Hans Asper und andern behandelt. Weil indessen eine tiefe, geistige Auffassung durchblickt, die Pinselführung breit und keck, nicht verblasen, die einzelnen Theile, — Augen, Nase, Mund mit grosser Bestimmtheit ausgeführt sind, so machen solche Bilder doch einen günstigen Totaleindruck.

Seinen ersten Unterricht genoss Lucas bei seinem wenig berühmten Vater, dann arbeitete er sich hauptsächlich aus eigenen Kräften empor, war schon im 23. Jahre sächsischer Hofmaler und wird als der *Stifter der sächsischen Kunst* betrachtet, welche vor ihm wenig angebaut war. Er stand bei seinem Kurfürsten, Friedrich dem Weisen, sehr in Gunsten, begleitete ihn auf seiner Reise nach Palästina und nahm die wichtigsten Gegenstände, welchen er begegnete, auf. Sonst wohnte er seit seiner Hofmalerstelle fast immer in Wittenberg, lebte in günstigen Umständen, genoss die Achtung dortiger Bürger, die ihn zum Bürgermeister gemacht, und die Freundschaft von Luther und Melanchthon. Der Lehre des erstern war er anfänglich nicht, später sehr zugethan, und Luthers Bildniss malte er öfter.

2. Die Himmelfahrt Christi „*von Julio Romano*“ (eigentlich Pipi), geb. 1492 in Rom, † in Mantua 1546. Christus war nach seiner Auferstehung seinen Jüngern erschienen, und „indem er sie segnete, schied er von ihnen und fuhr hinauf in den Himmel“. (Luc. 24.) Dieser Moment hier dargestellt. Die Jünger sind wie betäubt von der Erscheinung; Christus mit der Glorie

durch einen von den Engeln (geflügelten Kindsköpfen) um ihn gezogenen Kreis bereits von allem Irdischen getrennt; ihm zur Seite Moses mit den leuchtenden Strahlen auf seinem Haupte und den Gesetzestafeln, dann Elias, wenn wir nicht irren. Christus so dargestellt, als ob er über die ganze Welt seinen Segen spendete. Sein Incarnat gleicht dem eines eben aus dem Grabe Kommenden, was der Künstler leicht hätte umgehen können; sein Leib im Verhältniss zum Kopf klein. Ueberhaupt scheinen uns die Jünger und der ganze untere Theil des Bildes gelungener zu sein.

Von Julio Romano, für dessen Talent grössere Werke einen richtigern Maassstab geben, sagt Fiorillo: „er erscheint plötzlich in der Geschichte der Malerei als der auserwählte Zögling Raphaels, ohne dass man weiss, unter wessen Anleitung er seine ersten Lehrjahre hingebracht hat.“ So lange sein Meister lebte, der ihm den Drittheil seiner Erbschaft testirte, übte derselbe auf Julio's Richtung einen entschiedenen Einfluss aus. Nachher gefiel sich der letztere im romantischen Styl und glänzte zwar durch scharfe Zeichnung, nicht aber in gleichem Grade durch die Färbung.

3. Die Misshandlung Christi, grosses Bild, die Figuren etwas über lebensgross, Knieestück, „*von Dominichino*“ (eig. Domenico Zampieri), geb. zu Bologna 1581, † 1641. Christus trägt um den sonst nackten Leib Dornenkrone, Rohr und rothen Mantel. Krone, Zepter und Purpur symbolisiren das Königthum, und in furchtbarer Verhöhnung wird Christus als „König der Juden“ vom Fanatismus hier mit diesen falschen Attributen bekleidet. Doch nicht genug der symbolischen Injurie, zwei Handlanger der sogenannten Gerechtigkeit misshandeln ihn überdem thätlich; der eine, die Knute in der

Linken bereit haltend, drückt Christus seine grobe Rechte brutal ins Genick, der andere, mit gleichem Zuchtinstrument versehen, hebt gegen ihn hohnlachend den Zeigfinger empor, als sage er: „beweis' jetzt, dass du der Sohn Gottes bist!“ Dieses Gemälde scheint uns ein Meisterstück dramatischer Kunst zu sein. Christus ausserordentlich gross und würdig; heroisch erträgt er die furchtbarsten physischen und moralischen Prüfungen, ohne Klage, nur stille Seufzer in sich selbst versenkend. Der vorangegangene Kummer, die Bitterkeit der Gegenwart und der Gedanke an das, was seiner wartet, haben bereits schwere Furchen in das übrigens geistvolle Antlitz gegraben. In fürchterlich schönem Contrast zu diesem Ausdruck des Seelenleidens der ungemessene Hohn, die Bestialität der obrigkeitlichen Knechte. Man sollte glauben, Dominichino habe schon Schillers Worte vor sich gehabt: „der schrecklichste der Schrecken, das ist der Mensch in seinem Wahn.“ Diese Henker glauben offenbar, ein Gott wohlgefälliges Werk zu thun, indem sie den vermeintlichen Irrlehrer und Neuerer foltern und verspotten. Es leitet sie nicht ein bezalter, sondern jener vom Fanatismus erzeugte Eifer. Der Künstler wusste die innersten Regungen im Menschen, welcher Art sie seien, auf's Bestimmteste in die Physiognomieen zu legen. — Was sodann die äussern Eigenschaften des Bildes betrifft, so finden wir Anordnung, Bewegungen und Stellungen dem Ausdruck der Köpfe entsprechend, nirgends etwas Unverständliches oder Ueberflüssiges; Schattirung und Färbung vortrefflich, praktisch, — Christus in's Licht, die beiden Henkersknechte in's Dunkel gesetzt; der blass-weisse Localton des Incarnats im erstern steht im gutberechneten Gegensatz zu dem braun-röthlichen Kolorit in den letz-

tern; die Haltung des Bildes gelungen durch das ausgezeichnet durchsichtige Helldunkel, durch die streifartig in die schattigen Parthieen einfallenden Lichter. Auch die Farben der Kleider geschickt gewählt; nichts Grelles. Wie die Färbung durch Kraft und Harmonie, so exzellirt die Modellirung und Zeichnung durch plastische Bestimmtheit und Gediegenheit. Tritt nicht jede einzelne Figur wie ein runder Körper vor uns! Welche edle Formen im Körperbau von Christus, wie meisterhaft unter andern sein rechter Arm, mit welchem Fleiss jeder einzelne Muskel zusammengearbeitet! Auch der Faltenwurf überall im grossen Styl, kühn, keck, keine Linie ohne Bewusstsein gemalt. Wenn je ein Bild, so machte dieses Eindruck auf uns. Der Componist habe es lange bei sich herumgetragen, dann aber, als es vor seinem innern geistigen Auge vollendet dastand, es in *Einem* Gusse auf die Leinwand gebracht. Wir halten dasselbe für eines der vorzüglichsten Bilder dieser Sammlung.

Dominichino sollte sich den Wissenschaften widmen, erkannte aber zu rechter Zeit seine Bestimmung und trat in die Schule von Calvart, wo er Guido und Albani traf. Als jedoch sein Meister ihn ertappte, wie er eben Kupferstiche des Augustin Carracci für sich copirte, jagte er ihn in seinem lächerlichen Hass gegen die Carracci's fort; Dominichino ging nun zu seinem eigenen Heil in die Schule der letztern. Schon von frühe an studirte er die menschlichen Physiognomieen und selbst ein Spatziergang war für ihn gewonnene Zeit; er prägte sich die gesehenen Gesichter ein und warf sie zu Hause auf's Papier. Da er später nach Rom kam, verbreitete sich sein Ruf schnell. Dass er als ein kräftiger Geist seine vielen Gegner hatte, wie

denn der Neid mit stets geschäftigem Zahn das Grosse benagt, haben wir oben im geschichtlichen Umriss beiläufig erwähnt.

No. 4. Christus in der Gruft liegend, daneben Maria und Johannes, ungefähr das gleiche Format, wie das vorige Bild, „von *Guercino*“, eigentlicher Name Giov. Francesco Barbieri, geb. zu Cento 1590, † zu Bologna 1666. In Composizion und'Anlage manches Gute, aber im Colorit und der Modellirung dem vorigen Bilde lange nicht gleich, das Ganze, besonders der Leib Christi im Localton zu dunkel, die Behandlung der Muskulatur manirirt; auch in der Draperie nicht der grosse Styl. Wahrscheinlich ist dies Bild aus der früheren Zeit von Guercino.

Zimmer III. No. 1. Herodias empfängt das Haupt Johannes des Täufers, bekannte Geschichte, „von *Leonardo da Vinci*“, geb. 1444 zu Vinci, unweit Florenz, † 1519. In diesem Bilde der Moment, da Herodias, von ihrer Amme begleitet, das Haupt des Täufers in Empfang nimmt. Diese Szene kann dem ästhetischen Gefühle nicht zusagen, ist aber von den alten Künstlern oft bearbeitet und nicht selten mit grosser Kunst ausgeführt worden. So auch hier. Der Ausdruck in den Gesichtern sehr gelungen. Herodias darf zwar das abgeschnittene Haupt nicht ansehen, dagegen liegt in ihrem Munde ein Lächeln, als freue sie sich, dass der Verhasste durch ihr eigenes Verdienst aus dem Wege geräumt sei; Reue über die That spricht sich also in dem abgewandten Blick nicht aus, sondern nur eine gewisse Schüchternheit vor dem Anblick eines Enthaupteten. Ihre Wärterin, an welche sie sich richtet, hebt natürlich ihr Werk gehörig heraus. Der Henker ist über sein Heldenstück ganz glorios: an einem

Büschel Haaren trägt er das Haupt des Johannes, hält es schwebend über dem Gefäss, lässt es dann langsam durch die Finger in dasselbe hinabglitschen und scheint zu sagen: da lieg' du Ketzer! Er lacht selbstvergnügt über seine Brutalität. Der Kopf von Johannes sehr charakteristisch: wir wünschten ihn als lebendes Bild in dieser Weise aufgefasst. Die Modellirung und Zeichnung durchweg bestimmt und gediegen. Die Malerei rein, brillant, geschmackvoll und von ausserordentlichem Fleisse nicht nur in den fleischigen Parthieen, sondern auch im Kleid der Herodias, in dem Gefäss u. dgl. Die Abstufung des Incarnats in der Jungen, der Alten, dem Henker und dem Todten, diese Gradazionen von dem feinsten und wärmsten zu dem kältesten Teint, trefflich.

Leonardo da Vinci (von unehelicher Geburt) trieb in früher Jugend schon mit Erfolg Malerei, Skulptur, Plastik, Anatomie, Architektur, Geometrie, Mechanik, Poesie und Musik. Sein Ruf als Künstler war später so bedeutend, als begründet. Allgemein bekannt durch den Stich von Morghen ist sein berühmtes Abendmahl*).

No. 2. Die büssende Magdalena „von *Correggio*" (siehe pag. 231). Die gefallene Sünderin hat sich von einem leichtfertigen zu einem strengen Leben gewendet. Wie die meisten alten Maler, denen sie oft als Motiv diente, stellt auch dieser Componist sie vor dem Kreuze am einsamen Felsen betend dar, die Arme über einander gelegt, die Haare über den offenen Busen herabwallend, über dem Haupte die Glorie. Der

---

*) *Ueber das merkwürdige Schicksal des Originalgemäldes siehe Göthe: „Abendmahl von Leonardo da Vinci zu Mailand."*

Ausdruck verräth, dass sie den alten Menschen grösstentheils, aber doch nicht völlig ausgezogen, sie hängt noch an weltlichem Tand und Flitter, an kostbarem Kleid, Korallenarmband u. dgl. Auch verhüllt sie ihren Busen nicht nach Art sittsamer Frauen. Die Uebergangsperiode in ihrer Gesinnung eignet sich übrigens, wie uns scheint, ganz gut zu ästhetischer Auffassung; solche Darstellungen sprechen jedenfalls mehr an, als jene abgehärmten, durch Kasteiung körperlich zerrütteten, unschönen Magdalenen, wie wir sie oft sehen. Das Kolorit ist sehr rein, die Arme und die rechte Hand äusserst durchsichtig und weich. Würde man uns nach dem Meister gefragt haben, eher hätten wir Guido Reni, als Correggio dafür gehalten. Ferne sei indess von uns, in einer *Privatgallerie*, wo, nach unserer Ansicht, jede Opposizion gegen den Katalog des Besitzers indiscret aussieht, unsere blosse Vermuthung als Behauptung aufstellen zu wollen.

No. 3. Portrait der Lady Roper, Tochter des Thomas Morus „*von H. Holbein*,“ dem jüngern, geb. zu Augsburg 1498, † in London 1554 *). Sie trägt ein dunkelrothes Sammtkleid, in der Hand eine vergoldete Büchse; vor ihr ein Buch. Schon Hegner (Biogr. von Holb. Berlin 1827) erwähnt dieses Bildnisses als eines „schönen,“ und wir gestehen, dass es uns als eines der vollendetesten vorkommt, die wir von Holbein kennen. Das Kolorit warm, klar, kräftig und dabei zart, mit anscheinend wenigen Tönen im Inkarnat Grosses bewirkt, höchst lebendig und von einer an's Magische gränzenden Harmonie durchdrungen. Dabei

---

*) *Siehe Näheres über ihn: Basel Holbein'sche Samml.*

die Physiognomie ansprechend, das Aussehen jung und frisch; der einfache Haarputz, die noble Kleidung malerisch. Worte reichen nicht aus, um den glänzenden Vortrag anschaulich genug zu machen, man muss sehen und empfinden. Begreiflich übrigens, dass Holbein Lady Roper mit besonderer Vorliebe malte. War es doch die Tochter seines werthen Gönners, dem er so viel zu verdanken hatte. Die Conturen am Halse stellenweise ein wenig hart, was zuweilen bei Holbein vorkommt; und dies aber untergeordnet, nicht störend.

No. 4. Maria mit dem Kinde, Joseph von „*Marco da Oggione*“ (auch M. da Uglone gen.) soll um 1470 geboren sein, † 1530. Maria hält dem vor ihr sitzenden nackten Kinde das Buch, in welchem es gleichsam seine künftige Bestimmung zu lesen scheint. Joseph andachtsvoll mit gefalteten Händen. Der Charakter der Maria spricht uns individuell am wenigsten an, sie hat etwelche Aehnlichkeit mit dem von vielen Künstlern adoptirten Johannes - Typus. Im Gesicht einige Verzeichnungen. Dagegen die allgemeine Anordnung und vieles Einzelne gelungen.

Oggione war ein Schüler von Leon. da Vinci.

No. 5. Die Jungfrau, das Kind in ihrem Schooss haltend „von *Carl Maratti* (gen. Carlo delle Madonne) geb. 1625 zu Camurano, † zu Rom 1713. Die Conception mehr idyllisch, als mythisch. Mutter und Kind gegenseitiger Liebe und Zufriedenheit geniessend, das Kind besonders heiter in die Welt hinein blickend.

Maratti, nachdem er die akademischen Schuhe abgelaufen, wurde bald von Papst und weltlichen Grossen hervorgezogen und beschäftigt. Der Ruhm, der

ihn zu seinen Lebzeiten umgab, hat sich nicht in gleichem Grade auf die Nachwelt erhalten.

No. 6. Belisar „von *Anton Raphael Mengs*, geb. 1728, † 1779 (zu Rom). Ein hübscher alter Kopf, aber doch kein Belisar. Jener grosse Feldherr Justinians, welcher Gegenstand deutscher und französischer Operdichtung, Drama's und Romane geworden, und den der grosse Esslair so ergreifend auf der Bühne dargestellt hatte, verdient eine idealere, charakteristischere Auffassung. Dieses Bild bestätigt uns neuerdings die Ansicht, dass Mengs seinen frühern Ruf weit mehr der von ihm verbesserten Technik, als einer wahrhaft tiefen Kunst verdankte. Dennoch ist er, trotz der geschickten, breiten Behandlung im Ganzen, doch theilweise von Manier nicht frei.

R. Mengs, der Sohn des Hofmalers Ismael Mengs in *Dresden*, wurde nach den Einen auf einer Reise seiner Eltern zu Aussig, nach Andern zu Dresden geboren. Kaum athmete er, so bestimmte ihn sein Vater schon zum Maler und taufte ihn Anton Raphael, weil er nach seinen bescheidenen Erwartungen die Vorzüge von Raphael und Anton Correggio in sich vereinigen sollte. Von frühester Jugend an richtete der Vater den Knaben zur Kunst ab, stellte ihm Aufgaben, die er in gewisser Zeit fertig haben *musste*, und war so streng gegen ihn, dass man sich nur wundern kann, wie nach dieser Pädagogik nicht jeder Trieb zur Kunst geradezu in dem jungen Mengs erstickt wurde. Der Vater führte ihn 1741 (also im dreizehnten Jahr) nach Rom, wo er in der Malerei starke Fortschritte machte. Hierauf kurzer Aufenthalt von Vater und Sohn Mengs in Dresden (1744) dann Rückkehr beider nach Rom. Eines Tags suchte der Sohn

zu einem Madonnenbilde ein entsprechendes Modell (die rechten idealen Madonnen sollte zwar ein Künstler aus seiner Phantasie herausholen, nicht sie nach Modellen copiren.) und es begegnete ihm eine Römerin, eine schöne, brave Jungfrau, die er hiefür ansprach. In Begleitung ihrer Eltern sass sie Mengs wirklich und hieraus entspann sich eine gegenseitige Liebe. Mengs heirathete die Madonna und erfüllte auch eine Bedingung ihres Vaters: er wurde Katholik. Im J. 1761 ward er als Hofmaler nach Madrid berufen, blieb mehrere Jahre daselbst und starb später in Rom. Sein Name wird immer eine ehrenwerthe Stelle in der Kunstgeschichte einnehmen. Wenn aber enthusiastische Verehrer ihn mit Raphael und andern Meistern ersten Ranges vergleichen, wie auch schon geschah, so setzen wir als Temperirpulver ihnen den Ausspruch von Carstens entgegen, welcher zu sagen pflegte: „Mengs sei ein sehr geschickter Maler, der Alles gelernt habe, was sich von der Kunst lernen lasse; aber man sehe es allen seinen Werken an, dass er in seiner Jugend zur Kunst geprügelt worden sei, und nie aus eigenem Antriebe Künstler geworden wäre."

No. 7. Maria mit dem Kinde und Johannes, im Freien, bekannt unter dem Titel „la belle jardinière" — „von *Raphael Sanzio*," geb. zu Urbino 1483 † 1520. Es existiren noch mehrere Exemplare dieser Darstellung, welche ebenfalls Raphael zugeschrieben werden. Es schien uns immer, was diese Composizion besonders auszeichne, sei die ruhige Macht der Würde in Ausdruck und Gestalt der Maria und überhaupt die *ideale Stimmung* im ganzen Bilde. Für den Historienmaler ist es natürlich eine Hauptaufgabe, jede Person, die in der Dichtung oder Geschichte ihren bestimmten

Charakter hat, auf eine dem letztern ganz entsprechende Weise darzustellen. Nun ist Maria nach der christlich-katholischen Mythologie die reine Jungfrau, die fürbittende, die gnadenreiche Trösterin: viele Künstler haben sich an diese Motive gehalten, aber wenigen gelingt es, sie bildlich so klar und verständlich auszusprechen, wie es hier geschehen ist. Jedermann muss empfinden, dass aus dieser zarten, wir möchten sagen ätherischen, Gestalt eine grosse tieffühlende, heilbringende Seele spricht. Welcher Adel der Gesinnung in diesen Zügen! — Die Anordnung ästhetisch, prunklos, anziehend: der Jesusknabe im Ausdruck liebenswürdig, anmuthig. Die Malerei selbst im höchsten Grade vollendet, das Incarnat so kräftig und saftig, als fein; die Modellirung so gediegen und scharf, als weich und zart. Die Formen überall einfach und gefällig, nirgends schwer oder steif. Je länger man das Gemälde betrachtet, desto mehr neue Vorzüge entdekt man, wie in jeder geistig gehaltenen und consequent durchgeführten Arbeit. Nur müssen diese Schönheiten mehr empfunden werden, als sie sich beschreiben lassen. — Sehen wir Raphael'sche Bilder, so scheint uns Fernolv's Ansicht jedesmal neu bestätigt, welcher unter anderem sagt, Raphael sei in dem Ausdruck allumfassend, und besitze das Vermögen, für jeden Charakter die ihm entsprechende Bildung zu erfinden, im ganzen Umfange. „Ihm gelang der Ausdruck jedes Charakters, jeder Gemüthsbewegung und Leidenschaft durch die ihr entsprechende Physiognomie und Geberde und selbst in verwandten Charakteren wiederholte er sich nicht, daher auch in allen Werken Raphaels, ein paar Köpfe ausgenommen, die er vorsetzlich wiederholt hat, keine Physiognomie zweimal vor-

kommt. Raphael gleicht dem grossen universellen Schauspieler, der sich in jeden Charakter versetzen kann, dem jede Rolle gelingt.“ —

Raphael besuchte schon frühzeitig die Schule von Perugino und hatte bereits als zwanzigjähriger Jüngling durch eine grosse Zahl von Gemälden sich einen Namen erworben. Seine wahrhaft glänzende Laufbahn aber beginnt mit der Zeit, da er — ungefähr im fünfundzwanzigsten Altersjahr — von Papst Julius II. nach Rom berufen ward. Er schmückte mehrere Säle des Vatikans (päpstl. Palastes) mit Wand- und Dekengemälden und *diese* Werke hauptsächlich begründeten seinen unsterblichen Ruf. Wir müssten manche Seiten füllen, wollten wir sie alle aufzählen. Jedenfalls ist es eine seltene, von der Eminenz des Künstlers zeugende Erscheinung, dass er am Schluss seines so kurzen Lebens einen in qualitativer und quantitativer Hinsicht so ausserordentlichen Schatz von Kunstwerken hinterliess. Uns ist kein thatenreicherer Meister bekannt.

Raphael und Albrecht Dürer, diese verwandten Geister, fanden sich, sie standen in freundschaftlichem Verhältniss: dieser übersandte jenem sein Portrait nebst Handzeichnungen und Kupferstichen; als Gegengeschenk von Raphael folgte ebenfalls dessen Bildniss sammt Handzeichnungen an Dürer. Des letzteren Kupferstichhandel leuchtete sodann dem Freunde in Rom dermassen ein, dass er durch Mark Anton (Raymondi) viele seiner Arbeiten auch stechen liess. Sonst konnte Raphael von Dürer wenig in sich aufnehmen, da er selbst genialer war.

No. 8. Christus, Brustbild, „von *Tizian Vecellio*,“ geb. 1477 (oder 1480) zu Pieve (Bez. Cadore) im Venezianischen, † 1576. Die Physiognomie dem allgemeinen

Typus der Christusbildnisse entsprechend, ist doch speziell klar aufgefasst, der Charakter *des Verzeihenden* vorherrschend. Auffallend warm das Colorit; dieses Feuer, diese durchdringende Kraft, diese Verschmelzung der Farben war (siehe oben) Tizian eigen. Dabei ist er doch bestimmt in den Localtönen, scharf in der Modellirung, berechnend in Bezug auf Haltung. Natürlich stellen sich seine Vorzüge in grossen Bildern (z. B. jenen zu Paris im Louvre), in *ganzen Composizionen* entschiedener heraus; aber auch aus diesem einzelnen Kopfe lässt sich theilweise auf sein Wesen schliessen. Er ist als Colorist ganz originell; wir möchten seinen Vortrag mit dem eines grossen Sängers oder Redners vergleichen, welcher die Hörer elektrisch aufregt und immer stärker fesselt. Kein Wunder, dass er von seinem Auftreten an bis heute die Bewunderung auf sich zog; der Sinn für Farbenreitz, der viel allgemeiner ist, als z. E. der Sinn für Plastik, für welche sogar viele gebildete Menschen gleichgültig und unempfindlich sind, findet in seinen Gemälden höchste Befriedigung.

Tizian, in der griechischen und lateinischen Sprache frühe unterrichtet, trat schon als Knabe zur Kunst und bildete sich, nachdem er die Anfangsgründe bei Bellini erlernt, selbst rasch aus. Er musste auf den wohlverdienten Ruf nicht lange warten, und stand in Italien wie auch später in Deutschland in Ansehen. Bis in sein hohes Alter arbeitete er unermüdet. Dann raffte die Pest ihn hinweg.

Zimmer IV. No. I. Madonna bei einem Felsen sizend mit dem Jesuskind, zur Seite ein Engel, dann der kleine Johannes, grosses Bild „von *Leonardo da Vinci*“ (siehe 3tes Zimmer No. 1). Der Componist scheint folgenden Gedankengang befolgt zu haben:

Maria, in die Zukunft schauend, erkennt, dass ihr Kind eine weltgeschichtliche Bedeutung erhalten werde, und dass seinem Reformationswerke ein gleichgesinnter, wenn auch nicht so grosser, vorarbeitender Geist in Johannes geboren sei. Sie führt also ihr Kind zu Johannes, damit beide den Bund zusammen schliessen. Den Christusknaben, der seine höhere Bestimmung fühlt, ergreift dieser Moment: mit erhobener Rechten scheint er feierlich das neue Bündniss anzugeloben, während Johannes ihm knieend und mit gefalteten Händen seine Huldigung darbringt. Maria segnet das Bündniss. Der Engel wohnt gleichsam als Zeuge dem Akte bei. Symbolisch deutet also das Ganze auf das Verhältniss hin, wie es sich später wirklich gestaltete. In Maria der Ausdruck von Sanftmuth und Liebe vorherrschend. — Das Bild hat Handlung und Leben, Harmonie und Haltung. Die Formazion der Köpfe (nach unten stark zugespitzte Gesichter) und das bräunliche Kolorit gehören zu den Eigenthümlichkeiten Vinci's. Der Localton im Durchschnitt etwas zu tief, zu dunkel gehalten, aber durch die Bearbeitung der einzelnen Massen der richtige Effect doch hergestellt und selbst das sehr braun-gelbliche Incarnat wieder durch kräftige Schatten in ein warmes und saftiges verwandelt: eine schwierige Technik, die Wenige in dieser Weise durchführen könnten. Uebrigens pflegen solche Bilder im Alter stark nachzudunkeln.

No. 2. Die Hochzeit der h. Catharina mit dem Jesuskind „von *Parmeggiano*" geb. zu Parma 1503 od. 4, † 1540. Maria sitzt auf erhabenem Stuhl im Rosagewand und blauen Mantel; sie hält mit beiden Händen das auf ihrem Schoos sitzende Kind, welches der

knieenden Katharina den Ring darreicht; die letztere in ihrer Linken das Rad, ihr Attribut, neben ihr ein Engel mit der Siegespalme; auf der andern Seite neben Maria, Joseph, den Kopf auf die Hand gestützt. Ueber diesen Figuren drei Engel, den Vorhang haltend, unter welchem die Scene vorgeht: das Ganze eine Allegorie auf die geistige Verbindung der Katharina mit dem Christenthum. Nach der Martyrologie ward Katharina gegen Ende des dritten Jahrhunderts zu Alexandrien von vornehmen Eltern geboren und im christlichen Glauben erzogen. Damalige Verfolgung gegen die Christen empörte ihr Gemüth; sie trat öffentlich dagegen auf und hielt manche Reden über Christen- und Heidenthum. Dafür ward sie in den Kerker geworfen, und endlich auf ein Rad gebunden, das ihren Leib ganz hätte zerstückeln sollen, nach der Legende aber unter ihr zerbrach. Nun enthauptete man sie. — Die Composizion enthält schöne Einzelnheiten. Das Christuskind z. B. auch die Engel sind in Ausdruck, Färbung, Modellirung und Zeichnung gelungen. Dagegen wäre dem Bild mehr Haltung, Zusammenhang und Schluss günstig. Ueber den Künstler selbst sind die Urtheile zu verschieden, und uns zu wenige seiner Werke bekannt, als dass wir ein bestimmtes allgemeines Urtheil über ihn abzugeben wagten.

No. 3. Die Kreuztragung Christi (s. die ähnliche Darstellung im Grossen pag. 66), Miniatur-Oehlgemälde „von *Martin Schön*,“ wahrscheinlich 1420 zu Colmar geboren; das Todesjahr ungewiss; nach Füssli's Lex. 1486. Christus wird von einem Henkersknecht, einer langen, hagern, hässlichen Gestalt in gelbem Turban, weissem, kurzem Kleid, nackten Schenkeln und gelben Stiefeln am Strick geführt; um den Kreuztragenden,

der in Geduld und Ergebung sich vorwärts bewegt, die trauernden Weiber; als Contrast zu den leztern Soldaten und Pöbel, Wuth und Hohn äussernd; auch ein kleiner boshafter Bube dabei. Die grimmigen Schergen besonders charakteristisch. Der auf dem Schweisstuch der Veronika abgedruckte Christuskopf von edlem Ausdruck *), Gewänder, Geräthschaften u. dgl. überhaupt alles mit Miniaturfleiss gemalt, — aber der Totateindruck der unbeholfenen Formen wegen ungünstig. Neben italienischen Werken fällt diese mangelhafte altdeutsche Behandlung sehr auf.

No. 3. Unter der Kreuztragung hängt der heilige Christoph, ganz kleines Format, wie er das Jesuskind durch's Wasser trägt. Nach der Legende soll er diese Bürde unbewusst getragen haben und unter der Last beinahe erlegen sein. Der landschaftliche Theil besser, als die Figuren; der Meister nicht benannt.

No. 4. Madonna mit dem Kind (klein Cirkelformat) „von *Carlo Cignani*", geb. zu Bologna 1628, † 1719. Die Mutter (im Rosakleid und blauen Mantel) hält auf ihren Armen das nackte Kind, welches in einem Buche blättert. Die Stimmung in der Conception elegisch: Maria und das Kind scheinen die Zukunft im Buche zu lesen, und darüber besorgt zu sein. In technischer Beziehung das Bild sehr gut: das Kolorit kräftig, fein, rein.

Cignani, dessen wir schon oben (pag. 228) erwähnten, war ein Schüler von Albani, studirte aber später auch die Werke von Tizian, Guido u. s. w. Ihm lächelte frühzeitig der Beifall der Grossen. In der Kunstwelt wird er sehr verschieden beurtheilt.

---

*) *Ueber Veronika siehe oben pag.* 66.

Zimmer V. No. 1. Landschaft „von *Joh. Franz Ermels*“ geb. unweit Cöln 1621, † *wahrscheinlich* nach 1697 *), Composizion im historisch-romantischen Styl; Gemische von Felsen, Hügeln, Thälern, Häusern und Ruinen, mit grosser technischer Fertigkeit zu einem Ganzen verbunden, Vieles jedoch mehr angedeutet, als vollendet. In den Wolken Jehova, der so eben in seinem Zorn einen Reiter mit dem Blitz erschlagen, so dass seine Begleiter erschrocken fliehen.

Ermels war früher Historienmaler, ergriff aber nachher das landschaftliche Fach.

No. 2. Die eheliche Einsegnung, hohes Bild, die Figuren beinahe lebensgross, „von *Baptista Piazetta*“, geb. zu Venedig 1682, † 1754. Der Priester, noch ziemlich jung, mehr schlank als hager, stehend, giebt seiner Vorlesung durch ernste Haltung und richtige Gesticulation Nachdruck; das Brautpaar, eben den Ring, das uralte Sinnbild ewiger Freundschaft und Liebe, wechselnd, kniet vor ihm. Neben den Verlobten im Hintergrund die Zeugen der Handlung, kaum sichtbar, hinter dem Priester zwei Chorknaben, mit einander sprechend. Wir bekennen aufrichtig, dass wir ohne den Katalog dies Bild nebst dem Pendant Nro. 3., der spanischen Schule zugeschrieben hätten: es erinnert theilweise an Murillo und bewegt sich jedenfalls in einer ganz andern Sphäre, als die bishe-

---

*) *Sein Todesjahr wird nämlich auch auf* 1693 *angegeben; allein Nagler führt in seinem Lexikon Kupferstiche, die er diesem Ermels zuschreibt, an, welche die Jahrzahl* 1697 *tragen, insofern die letzten nicht etwa von einem andern Ermels aus derselben Zeit herrühren. Diese Dunkelheit hat übrigens nicht viel zu sagen.*

rigen italienischen Bilder. Offenbar ist ein, von der heitern italienischen Darstellungsweise sehr abweichender, mystischer Zug hier vorherrschend. Wir stellen indessen damit die Richtigkeit des Katalogs nicht in Abrede. Piazetta soll besonders Carracci und Guercino studirt haben, allein er tritt hier durchaus als selbstständige Individualität vor uns. Gehen wir von der allgemeinen Stimmung des Gemäldes auf seine Einzelnheiten ein, so erscheint vorerst der Priester als ein sehr ernster und strenger Charakter; seine Physiognomie hat einen so stark geistlichen Typus, dass er sich auch dann nicht verläugnen liesse, wenn der Ornat fehlte. Die Verlobten scheinen dem wohlhabenden bürgerlichen Stande anzugehören: ihre Züge verrathen nicht gerade eine grossartige, wohl aber eine sehr verständige Persönlichkeit. Nicht altklug, aber klug, fern von jedem leichtfertigen Gedanken, scheinen sie nochmals mit reifem Gemüthe ihren Schritt zu überlegen — es ist eine Vernunftheirath im bessern Sinne des Worts. Was das Kolorit betrifft, so sind die Schatten im Allgemeinen sehr schwarz und im Verhältniss zu den lichten Stellen wohl zu copios verwendet, doch selbst in den dunkelsten Theilen nicht schmutzig oder schwer; die hellen Töne überall frei von trüber Mischung, die Carnazion wahr, rein, kräftig; Haare, Kleider, z. B. das weisse Messhemde des Priesters über dem schwarzen Rock, leicht, luftig und mit grosser Sicherheit gemalt. Die Modellirung, wo sie nicht im Dunkeln sich verliert, untadelhaft. Resume: ein originelles, im Ganzen sehr hübsch, nur theilweise zu dunkel, behandeltes Bild.

No. 3. Die Beichte, Pendant zu No. 2, „von *demselben* Meister," die Figuren wieder ungefähr lebens-

gross. Der Priester sitzt im Beichtstuhl; zu beiden Seiten Beichtkinder. Er schenkt jenem zur Rechten sein Ohr, von welchem aber nichts sichtbar ist, als ein Stück Hemd und Kleid, und überlässt einstweilen den, auf der andern Seite Knieenden und Harrenden, sich selbst. Dieser macht die Hauptfigur des Bildes aus, ein Mann von mittlerem Alter, ziemlich mager, während der Geistliche nach alter Sitte an gute Kost gewöhnt scheint. Dem leztern steht ein Zug von Bonhomie recht gut. Die Anordnung einfach, verständig; die technische Behandlung nicht ohne Originalität, Kühnheit, Gewandtheit; starke Schatten und verhältnissmässig starke Lichter auch hier die ckarakteristischen Merkmale der Färbung; doch der ganze Mittelton etwas heller gehalten, als in No. 2. Im Uebrigen fallen beide Bilder durchaus in die gleiche Kathegorie.

No. 4. Die h. Familie, lebensgrosse Figuren „von *Andreas del Sarto*“ (siehe Zimm. I. No. 5). Maria hält das Christuskind in ihrem Schooss, neben ihr Elisabeth mit dem kleinen Johannes; im Hintergrund zwei Engel. Ueber Styl und Auffassungsweise des Künstlers wollen wir Gesagtes nicht wiederholen. Im Speciellen: viel Bewegung und Leben in dem Bilde, auch Haltung und Schluss; die Anordnung einfach, ungekünstelt, die Charaktere nicht verwischt. Elisabeth eine sorgsame Pflegemutter, Maria ein anspruchloses, offenes Weib, das ihr Kind über alles liebt; die Knaben mehr idealisirt. Das Kolorit schon in der Anlage kräftig und harmonisch, alles Grelle, wie Trockene, vermieden; Modellirung und Zeichnung meisterhaft.

Folgen 5 und 6, zwei kleine Bildchen; Pferdstücke, im Catalog nicht benannt; eines davon ein Scharmützel, das andere — zwei Reiter in vollem Galopp; beide

nicht sehr von Wouwermans Genre entfernt; in beiden die Landschaft nachgedunkelt.

No. 7. Das hochzeitliche Gastmahl „von *Paul Veronese*“ (eigtl. Name Cagliari), geb. zu Verona 1530, (nach andern 1528 oder 32) † 1588. Dieses Bild, das über 50 Figuren enthält, stimmt bis auf wenige Abweichungen mit dem kolossalen Gemälde desselben Künstlers, das sich im Louvre zu Paris befindet, überein. Veronese machte sich durch seine sog. Hochzeiten zu Cana, die er mehrmals reproduzirte, besonders beliebt, weil er die Portraits berühmter oder vornehmer Zeitgenossen darin anzubringen pflegte, und die Grossen sich gerne auf solche Art verewigt sahen. Dass diese Gesichter eher Portraits, als componirte Charaktere sind, bezweifeln wir nicht. Die meisten Physiognomieen zeichnen sich durch zarte Modellirung aus. In der allgemeinen Anordnung der Conception viel Gewandtheit. Der Künstler hat nach möglichst hellem Licht und nach Vermeidung zu vieler und starker Schatten gestrebt, und *in sofern* ist dies Bild ein Gegenstück zu jenen von Piazetta. Auch Göthe entgingen diese hellen Localtöne von Veronese nicht *).

P. Veronese lernte bei seinem Vater, einem Bildhauer, nachher bei seinem Oheim, und schwang sich, als ihm das Glück in der Vaterstadt nicht lächeln wollte, in andern Städten Italiens empor. Er malte, wie dies seine Bilder bezeugen, mit grosser Leichtigkeit, Energie und mit viel Farbengefühl: er scheint gleich die rechten Töne getroffen, ohne sich lange besonnen zu haben; sie sind gleichsam gegossen.

No. 8. Die Flucht nach Egypten „von *Hannibal*

---

*) *Siehe Göthe „ältere Gemälde.“*

Carracci“, geb. zu Bologna 1560 † zu Rom 1609. Die h. Familie ist mitten auf der Reise begriffen. Der Künstler hat irgend eine beliebige, jedenfalls nicht egyptische Landschaft dazu componirt. Joseph unterhandelt mit einem jungen Fährmann, dass er sie über das Wasser setze; Maria ist mit dem Kinde bereits vom Lastthier abgestiegen. Die Conception gut, die Ausführung im Einzelnen schwächer. Schade, dass die Landschaft ziemlich nachgedunkelt hat, die sonst mit vielem Fleiss behandelt ist, wie wir denn schon oben in den geschichtlichen Andeutungen über den Gang der Landschaftmalerei gesehen haben, dass Hannibal Carracci das landschaftliche Fach sehr kultivirte.

No. 9. Landschaft am Rhein „von *C. G. Schütz*“, geb. 1718 unweit Mainz, † 1791. Der Vorgrund, Mühlen, Ruinen u. s. w. scheint Composizion zu sein; Luft- und Linearperspective nicht übel, dabei die Färbung ziemlich kräftig. — Schütz kam schon 1731 nach Frankfurt a. M. in die Lehre und liess sich später dort bleibend nieder. Göthe (in „Wahrheit und Dichtung“) erwähnt seiner mehrmals und sagt unter andern: „Schütz hatte die Rheingegenden ganz in seiner Gewalt, so wie den sonnigen Ton, der sie in der schönen Jahreszeit belebt. Er war nicht ganz ungewohnt, in einem grössern Maass-Stabe zu arbeiten und auch da liess er es an Ausführung und Haltung nicht fehlen. Er lieferte sehr heitere Bilder.“ Nach den Arbeiten von Schütz, welche wir kennen, halten wir ihn auch für ein Talent, aber mittlern Ranges.

No. 10. Madonna, das Kind am Busen, „premier devoir d'une mère,“ — „von *Raphael Sanzio*“ (siehe Zim. III. No. 7.) Denken wir uns den Begriff der Madonna weg, eine um so erlaubtere Freiheit, als diese

Physiognomie selbst von dem Madonnentypus abgeht, so haben wir das lieblichste *Genrebild* vor uns. Ein Weib in voller Blüthe, das noch unlängst den Gürtel der Jungfrau getragen, nun zum ersten Mal eines frischen Kindes genas, überlässt sich ganz ihrer Mutterfreude, reicht die Brust dem lebhaft verlangenden Kleinen entgegen und wünscht nichts so sehr, als dass es mit vollen Zügen geniesse und zu erhöhtem Wohlsein gelange. Ihr Auge ruht unverwandt mit seligem Blick auf dem Kinde, welches sie deutlich versteht, sich fester an sie anschmiegt, mit voller Lust trinkt, vor Wohlbehagen, wie Kinder zu thun pflegen, wenn ihnen recht leicht um's Herz ist, seine Schenkelchen in die Höhe streckt und mit dem rechten Füsschen spielt. Die Mutter hat das Kind in die freie Natur hinausgenommen, es auf ein weiches, grünes Kissen gelegt und sich über dasselbe hingebogen. Die ganze äussere Anordnung höchst elegant und grazios. Die Physiognomie der Mutter ist zu drei Quart, ihre feinen, zarten Hände ganz sichtbar. Ihren Busen enthüllt sie nicht mehr, als nöthig; der Kopf mit einem leichten, weissen Tuche bedeckt, welches einfach-schöne Falten wirft; um Stirne und Hals zieht sich kastanienbraunes Haar; Rock purpurroth, Mantel blau. Nackt das Kind; sein lockiges Köpfchen etwas mehr als Profil, Leib und Extremitäten ebenso. Incarnat höchst rein, klar und saftig, die Farben in Kleidern und Beiwerk sehr brillant. Die Modellirung meisterlich, nichts platt oder halb, alles rund, gediegen, plastisch. Daher auch der so sehr günstige Totaleindruck.

In den untern Zimmern verwahrt der Graf noch einige Bilder von verschiedener Qualität, die er aber

selbst nicht zur Gallerie zu zählen scheint. Wir schliessen daher unsere Beschreibung ab.

Werfen wir auf diese Sammlung einen Blick zurück, so müssten wir als vorzüglich gut erklären: das letzte Bild, das wir so eben geprüft; die beiden heil. Familien von del Sarto; die eheliche Verlobung von Piazetta; Christus von Titian; la belle jardinière von Raphael; Lady Roper von Holbein; die Misshandlung Christi von Dominichino; Cupido von Correggio, und Lucretia von Guido Reni. Jedenfalls hätten wir für unsern Text über Zürich kaum einen passenderen Schlussstein finden können, als diese Sammlung. Mit byzantinischer Baukunst haben wir begonnen, mit alt-italienischer Malerei endigen wir, und zwischen inne liegt die rein Zürcher'sche Architektur und Malerei.

„Die Gäste“, sagt Göthe in W. Meisters Lehrjahren, die vom Tische aufstehen, haben nachher an jedem Gerichte was auszusetzen; ja wenn man sie zu Hause reden hört, so ist es ihnen kaum begreiflich, wie sie eine solche Noth haben ausstehen können.“ Ob unsere Leser, nachdem sie den Abschnitt über Zürich genossen, es jenen Gästen gleich thun werden? Vielleicht. Darum eingespannt, damit wir's nicht hören. Fort — an den Rhein!

Fahrt von Zürich nach Basel.

Auf dem Wege von Zürich nach Basel findet der Kunstfreund einige Ausbeute. In dem Kloster *Meerstern* (Wettingen), unweit Baden, wird ein in altdeutschem Styl gebauter, mit schönen *gemalten Scheiben* geschmückter Kreuzgang erfreuen. Die ältesten Glasgemälde an der Abendseite sollen um 1520 von einem „Maler aus Ulm“ (l. Inschrift) im Kloster selbst, die neuern nach der Mittagsseite zwischen 1623 — 40 ebenfalls im Kloster selbst von einem „*Brandenberg*“ (der Name steht auf einer Scheibe) verfertigt worden sein. Dies wahrscheinlich Thomas Brandenberg von Zug, der 1660 starb. Die sämmtlichen Darstellungen auf den Scheiben betreffen theils schweizerische und biblische Geschichte, theils sind es Wappen. Ferner die *geschnitzten Stühle* im Chor meisterhaft: Der Verfertiger, ein Schwabe, soll, auch im 17. Jahrhundert, während mehrerer Dezennien daran gearbeitet haben.

In *Baden* domiziliren zwei tüchtige Künstler, ein Architekt und ein Landschaftmaler. Der erstere, *C. Jeuch*, geb. daselbst 1811, trat im 16. Jahre in die damals neu gestiftete Gewerbschule in Aarau und entschied sich einige Jahre nachher, da er einen Beruf wählen sollte, seiner Neigung gemäss, für das Baufach. Schon als Knabe hatte er immer Häuser, Gewölbe, Sägemühlen, Theater u. dgl. in Miniatur construirt. Er besuchte sodann die Akademie in München. Der Unterricht bei Prof. Gärtner, Münchens Kunstschätze, die vielen auf der Bibliothek vorhandenen Architekturwerke, der Umgang mit Prof. Amsler, Kupferstecher Merz

und anderen Künstlern übten auf den jungen Akademiker den wohlthätigsten Einfluss aus; er setzte sich ein höheres Ziel, denn das eines blossen Baumeisters. Als er dann in einem Concurs den Preis gewonnen, fühlte er sich doppelt angespornt. Gärtner zog ihn auch speziell an sich, und beschäftigte ihn bei seinen grossen Bauten in der Ludwigsstrasse. So ward er mit der *Praxis* vertraut. Er hielt und hält noch fest am System Gärtners, welcher durch Zusammenstellung alter, sowohl *vor-*, als *nach-christlicher* Formen eine eigenthümliche Bauweise aufbrachte.*) Jeuch, nachdem er die alten Bauwerke in Wien, Regensburg, Nürnberg, Bamberg, Würzburg, Ulm ect. an Ort und Stelle studirt und die akademishe Laufbahn vollendet hatte, betrat 1835 den Boden Italiens, um dort seine Phantasie mit Formen zu bereichern. Auf allen merkwürdigen Punkten dieses so kunstreichen Landes weilte und zeichnete er, in Mantua, Pistoja, Florenz, Pisa, Peruggia und Rom, durchreiste auch Sizilien und studirte die dortigen schönen Baudenkmäler altgriechischer, normännischer und sarazenischer Baukunst. Von da ging er zurück nach Neapel und Rom und kam endlich nach zehnjähriger Studienzeit wieder in die Heimath. Auch auf der Heimreise skizzirte er manches. Wir haben mit grossem Interesse seine Zeichnungen betrachtet. Zu Hause bot sich ihm nach und nach Gelegenheit dar, seinen Grundsätzen Geltung zu verschaffen. Vor einigen Jahren machte er die Pläne zu dem Pensionat und der Kirche der Jesuiten in Schwyz. Seitdem ist das erstere unter Dach gekom-

*) *In diesem Styl baute Gärtner die Ludwigskirche, die Bibliothek, das Blindeninstitut, die neue Universität, das Stift für adeliche Fräulein u. and. in München.*

men und die Fundamente der Kirche liegen. Nach Aufhebung des Klosters Muri fertigte er im Auftrage seiner Regierung Pläne zur Umgestaltung desselben in einen Kantonsspital. Ausserdem führte er manche Privatbauten aus und geniesst überhaupt eines begründeten Rufs, ist auch Mitglied der obersten Kantonsbaubehörde und hat gewiss eine wirkungsreiche Zukunft vor sich. Wir stellen ihn Wegmann in Zürich an die Seite.

Der Landschaftmaler in Baden, dessen wir erwähnten, ist *J. Mayer-Attenhofer*, geb. 1806 in Leuggern, K. Aargau. Nachdem er als Knabe nur in der damals neu errichteten Secundarschule einigen Zeichnungsunterricht genossen, trat er im Herbst 1822 in Neuenburg bei einem Koloristen in die Lehre, konnte nach Ablauf eines Jahres sich mit dem Erlernten das nöthige Geld verdienen und fing nun, als eigner Herr an, nach der Natur zu zeichnen. Dazu trugen Lori, der jüng. und Moriz, welche ihm ihren Rath angedeihen liessen, Vieles bei, da sie ihm nichts zum Copiren geben wollten, sondern ihn in die Natur hinausschikten. Auf einer Reise in's Berneroberland besonders übte Mayer Auge und Hand. Bald darauf kam er nach Dresden, studirte die trefflichen Landschaften auf der Gallerie, arbeitete anfänglich im Dienste eines Kunsthändlers, Geld zu verdienen, suchte aber von diesem, für den er nur copiren musste, bald sich los zu machen. Er gab eine Landschaft in Aquarell (das Haslithal im Berneroberland) auf die Kunstausstellung, welche so wohl gefiel, dass er von da an Aufträge genug erhielt. Nach einjährigem Aufenthalt in Dresden reiste er nach Wien, wo die bedeutenden Gallerien und einige geschikte Landschaftsmaler, mit welchen er nach und nach bekannt wurde, vortheilhaft auf ihn wirkten. Auch

hier wurden ihm wieder, sowohl von Künstlern, selbst als von der vornehmen Welt, Aufträge zu Theil.

Im Jahr 1831 ging er der anziehenden Cholera aus dem Wege, kam nach zweimonatlichem Aufenthalt in München zu Hause an, gedachte daselbst einige Zeit zu verweilen und dann nach Italien zu reisen, liess sich aber bereden, diess bis ins Frühjahr 1832 zu verschieben. Das Frühjahr kam, doch Mayer reiste statt nach Rom — in den Ehestand, und wurde durch diese Verbindung Eigenthümer des Gasthofs zum Raben in Baden, und — Badewirth. Diese Dosis von Prosa war für ein poetisches Gemüth sehr stark. Mayer verpachtete auch seinen Gasthof bald, lebte wieder ausschlieslich seinem Fache, genoss aber freilich ein trockenes Kunstleben. Mehrere Jahre hindurch bekleidete er in Baden die Zeichnungslehrerstelle; zweimal besuchte er das Berner-Oberland. Im Jahr 1838 unternahm er dann die längst ersehnte Reise nach Italien, hielt sich in Rom, das ihn ganz begeisterte, sieben Monate auf, machte dort und anderwärts Studien in Aquarell und in Oehl, und wollte bereits nach Neapel und Sizilien aufbrechen, als missliche Verhältnisse seines Pächters ihn nach Hause riefen. Im Frühjahr 1840 machte er eine Kunstreise nach Paris.

Die Landschaften unsers Künstlers, meistens Aquarellbilder, sind mit idealem Sinn und grosser technischer Geschicklichkeit behandelt, alles klar, bestimmt und wahr. Wir glauben, es lasse sich zwischen seinen und Wolfenspergers Arbeiten (s. Zürich p. 151) am besten eine Parallele ziehen. Treffliche Belege seiner Geschicklichkeit bewahrt er zu Hause.

Weiterhin auf der Route nach Basel verdient noch die ehemalige Abtei Königsfelden (bei Brugg) Erwähnung.

Sie ward 1311 auf der Stelle, wo Kaiser Albrecht umkam*) von seiner Wittwe der Kaiserin Elisabeth und seiner Tochter Agnes, verwittweten Königin von Ungarn aus dem Vermögen aller, wirklich an dem Morde Schuldigen, wie auch vieler Unschuldigen erbaut, welche die allgemeine Rache mitfühlen mussten. Agnes selbst trat als Aebtissin in das von ihr gestiftete Kloster. Hier, zu Königsfelden, lagen früher Agnes und ihr Gemahl nebst vielen Gliedern des österreichischen Hauses, (auch der 1386 bei Sempach gefallene Herzog Leopold mit sechzig andern erschlagenen Rittern) begraben; aber die Gebeine wurden 1770 auf Ansuchen der Kaiserin Maria Theresia weg und nach der Abtei St. Blasien im Schwarzwalde gebracht; Grabmäler, Inschriften, Wappen, und dgl. jetzt noch vorhanden; sehenswerth die Glasgemälde im Chor, theils biblische, theils, auf die österreichische Familie bezügliche, Darstellungen; eines davon, (der Thüre gegenüber) Agnes, wie sie mit dem König von Ungarn sich vermählt; dann wie ein Bischof ihr die Haare abschneidet, um sie dem Kloster zu weihen. Nach dem Charakter der Inschriften und der Malerei ist ein Theil der Scheiben wohl aus dem vierzehnten Jahrhundert. Früher müssen derselben (laut Gessert) eine grössere Zahl vorhanden gewesen sein. Da die Abtei aber 1528 aufgehoben und während der französischen Einmärsche als Militärlazareth gebraucht wurde, so ging sehr begreiflich ein Theil davon zu Grunde. Ein Fenster hinter dem Altar enthält endlich die schön gemalten Wappen von Beat Ludw. v. Müllinen, Schult-

---

*) *S. Skizze dieses Moments im Zürch. Malerb. pag.* 217.

heiss der Stadt Bern, von K. Abr. v. Grafenried, gleicher Würde, mit d. Jahrszahl 1595, und von Ulrich Metzger, Seckelmeister, des Raths der Stadt Bern; dieselbe Jahrszahl. Zu jener Zeit wurden wahrscheinlich auch die alten Scheiben restaurirt. Unmöglich konnten wir Näheres über alle diese Fenster berichten; unser Zweck war nur, *den Forscher* auf das Vorhandene aufmerksam zu machen. Die Mehrzahl der Reisenden wird sich schwerlich an Nebenorten aufhalten.

Von Königsfelden bis *Basel* nichts von künstlerischem Interesse. In der leztern Stadt machen wir denn Halt.

Der Oberrhein.

Versuch einer kunstgeschichtlichen Skizze.

In *Basel* an der Pforte des *Oberrheins* angekommen, sind wir wohl unsern Lesern einige allgemeine Andeutungen über Entstehung und Fortbildung der Künste in diesen Gauen schuldig. Nur erwarte man nicht einen vollständigen Umriss, sondern begnüge sich mit der kurzen Hinweisung auf die *Haupterscheinungen*. Spezielleres wird in den Localbeschreibungen zu lesen sein.

Die Baukunst. Der Rhein war schon zu der Zeit, als er unter Römischer Herrschaft stand, der Baukunde nicht fremd, das bezeugen nebst der Geschichte noch manche Ueberbleibsel damaliger Kastelle und anderer Bauten. Der Sinn für diesen Kulturzweig musste bei den Rheinbewohnern, da sie durch die Römer *früher* zu besserer Bildung, als die deutschen Völker des Nordens gelangten, auch frühzeitig erwachen. Als Constantin die christliche Religion angenommen, fing man auch am Rhein an, Kirchen zu bauen. Doch sagt Moller: „von diesen ältern christlich-römischen Gebäuden, deren wir in Italien so viele finden, ist mir in Deutschland bisher noch kein Ueberrest bekannt geworden.“ Somit würde man wohl am Rhein

vergeblich nach solchen forschen.*) Später folgten dunkle Perioden. Aber mit Carl dem Grossen (im achten Jahrhundert) beginnt eine neue Epoche der Baukunst. Der damalige Styl trug den byzantinischen Charakter und erhielt sich auch in den folgenden Jahrhunderten, in welchen mehrere bedeutende Kirchen am Rhein entstanden, wie das Münster in Basel und die Dome zu Speier, Worms, Mainz u. s. w., welche zwar seither mehr oder weniger sich verändert haben. Auch das Münster in Strassburg erhielt im Anfang des 11. Jahrhunderts unter Bischoff Werner, der diesen Bau gleichsam zu seiner Lebensaufgabe machte, die erste Gestaltung. Die Grundform der meisten Kirchen jener Zeit ist, wie bei den damals in Frankreich, England und Italien erbauten Kirchen eine Nachahmung der römischen Basiliken, nur mit dem Unterschied, dass sie fast allgemein im Innern mit Gewölben eingedeckt wurden. Gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts zeigen sich mehrfache Abweichungen vom bisherigen Styl. Aus der anfänglichen Verbindung beider Arten bildete sich dann die reindeutsche Architektur selbstständig aus und feierte im 13. und 14. Jahrhundert am Oberrhein in den Münstern von Freiburg und Strassburg ihre höchsten Triumphe. Die Hauptformen gründen sich auf den spitzen Giebel, die Pyramide und den Spitzbogen. Leider haben sich nur wenige Namen damaliger Baukünstler erhalten. Von dem Gründer des Freiburger Münsters z. B. keine Spur. Dagegen kennt man glücklicher Weise *Erwin von Steinbach* als den Schöpfer der kolossalen Kathedrale in

*) *Allgemein Geschichtliches über Baukunst s. p.* 6—21.

Strassburg, und seinen Sohn *Hans* als Gehülfen und Nachfolger; man weiss auch, dass nachher *J. Hültz* von Köln, Jost *Dotzinger* von Worms und andere *) an dem Werke fortgearbeitet haben. Im vierzehnten Jahrhundert treffen wir ferner auf *Wilhelm von Marpurg* als Baumeister der Stiftskirche zu St. Martin in Colmar; am Ende des fünfzehnten erscheint *Hans Nussdorf* als der Erbauer des einen Thurms am Baslermünster; in der ersten Hälfte des sechszehnten finden sich *Hans Mentzinger*, Steinmetzmeister zu Basel und *Wolf Koch* von Ruffach als Werkmeister in der Bauhütte zu Freiburg; im siebzehnten *Georg Rüdinger von Strassburg* als Architekt des Maynz'schen Churfürsten Joh. Schweighardt. So hin und wieder ein einzelner Name; selten aber ist von diesen Männern Genaueres aus ihrem Leben bekannt.

Dass vom fünfzehnten Jahrhundert an die edle altdeutsche Baukunst, wie anderwärts, so auch am Oberrhein zu sinken begann, weil man sie an geziertere Formen vertauschte, ist bekannt; das Beste, was aus jener Periode abstammt, dürfte das Chor des Freiburger Münsters, von *Hans Niesenberger* erbaut, sein. Noch unfruchtbarer für die Architektur am Oberrhein ist das sechszehnte Jahrhundert. Die meisten Gebäude, welche zwischen jener Zeit und der endlich erstandenen *jetzigen* Baukunst errichtet wurden, erscheinen im Vergleich mit den erhabenen mittelalterlichen Werken als wenig befriedigend.

Zu Anfang unseres Jahrhunderts aber suchte *Weinbrenner* in Carlsruhe die Baukunst aus dem Staube zu

---

*) *Siehe Strassb. gesch. Beschreib. des Münsters.*

heben; er wollte in antikem Geist zu Werke gehen, indessen gelang es ihm nicht zum Besten. Doch bahnte er andern den Weg und aus seiner Schule ging der jetzige Oberbaurath *Hübsch* in Carlsruhe, ein ausgezeichneter Architekt, hervor, welcher einen klassischen und zugleich eigenthümlichen nationalen Styl mit philosophischem Geiste schuf und eine Schule gründete, welche sich grosser Wirksamkeit erfreut. Von ihm die protestantische Kirche in Freiburg, die Trinkhalle in Baden-Baden, die Kirche in Bulach, das Finanzministerium, die polytechnische Schule, das Akademiegebäude und Anderes in Karlsruhe.

Ungefähr gleichzeitig mit Weinbrenner brachte in Strassburg der dortige, jetzt noch lebende Stadtbaumeister *Villot* einen sehr verbesserten Styl auf; er baute mit vielem Geschmack: Belege dafür, das schöne Theater und die hübsche Fruchthalle in Strassburg. In Mannheim bildet das neue Zollgebäude (von Hübsch) den Anfang dortiger verbesserter Bauart, Auch die Gebäude des Bahnhofs sind wenigstens gefällig ausgeführt. In den übrigen oberrheinischen Städten dagegen — selbst Basel nicht ausgenommen, wo zwar die *bürgerliche* Baukunst in den letzten Dezennien gewaltige Fortschritte gemacht — harrt die *monumentale* Architektur noch der Entbindung. In Basel würde es sonst an Bautalenten nicht fehlen. *Heimlicher* ein Mann aus der älteren Schule hat gründliche Einsicht in sein Fach; *Merian*, der jüngere, Staatsbauinspektor ist ein sehr tüchtiger Architekt aus Gärtners Schule; und *Berri*, der in seiner Vaterstadt den ersten Rang geniesst, hat in Italien und Frankreich vortreffliche Kenntnisse gesammelt; seine schon im Ehren-

berg'schen Baujournal ausgesprochenen Ansichten zeigen, dass er von wahrer Kunst beseelt sei.

Die *Skulptur* hing im Mittelalter am Oberrhein, wie anderwärts enge mit der Baukunst zusammen. Ihre wichtigsten Leistungen bestehen in Standbildern und Reliefs an und in den Münstern und Kirchen. Sie sind aber beinahe durchweg von unerquicklichen Formen und die Verfertiger der wenigsten Bildwerke bekannt; *Sabina Erwin*, des Baumeisters Tochter, welche manches Stück für den Strassburger Dom meisselte, ist unsers Wissens die älteste und einzige Bilderarbeiterin von entschiedenem Ruf. Später, im fünfzehnten Jahrhundert, erscheint als renommirter Bildhauer unsers Wissens nur *Nicolaus Lerch* (auch Nic. von Leyden gen.) aus Strassburg, der aber, 1467 nach Wien berufen, fortan dort lebte. Von mehreren Bildwerken aus jener Zeit, z. B. von dem Taufstein im Baseler Münster kennt man die Verfertiger nicht. In den Kunstschriften treffen wir dann um 1500 auf *Niclaus von Hagenau*, von dem ein Hauptaltar in der Kathedrale zu Strassburg soll hergerührt haben, der aber nicht mehr existirt. Mit dem Verfalle der altdeutschen Architektur wollte auch die Skulptur, wie uns scheint, nicht mehr recht gedeihen. Dagegen wurde in der Holzschnitzkunst Rühmliches geleistet. In mehreren Kirchen des Oberrheins finden wir diesfällige gelungene Arbeiten. Leider aber verlieren sich auch hier Namen und Lebensverhältnisse mancher Meister. Doch sind noch bekannt: *Veit Wagner* und *Johann Widinz*, die im sechszehnten Jahrhundert blühten, von denen jener in Strassburg, dieser im Münster zu Freiburg Schnitzwerke hinterlassen hat; ferner *K. Geiger* (um 1598) und seine Gehülfen; von ihnen die Kirchenstühle im Münster zu Basel. — Der Faden der

Skulptur dürfte dann, ohne dass wir übrigens behaupten wollen, es sei hierin in jener Zwischenperiode nichts geschehen, wieder im 17. Jahrh. aufzunehmen sein, wo *Michel Spenner* v. Strassburg und *Petrus Petri* ebendaselbst als Bildhauer arbeiteten, und *Johann Netscher*, auch Skulptor, eine Zeitlang in Heidelberg lebte. Im 18. Jahrhundert erscheint als Bildhauer von Strassburg *Joh. Aug. Nahl*, der zwar die meiste Zeit auswärts lebte*); in Freiburg sehen wir *Christian Wenzinger* grössere Skulpturarbeit, zwar noch in fehlerhaftem Styl, unternehmen; Schwetzingen und Heidelberg bereicherte *Peter von Verschaffelt*, Hofbildhauer in Mannheim, unter Carl Theodor mit vielen, zum Theil gelungenen Statuen; er war für die damalige Zeit ein wirklich achtenswerther Künstler.

Im Anfang unsers Jahrhunderts sodann beginnt in Strassburg die Wirksamkeit des schon vorher durch seine anderweitigen Werke bewährten Bildhauers *Landelin Ohmacht*, den wir noch mehr, als Verschaffelt, für den Vorbereiter einer bessern Skulptur am Oberrhein halten. Als sehr würdige Nachfolger desselben nennen wir die Bildhauer *Friedrich* und *Grass*, welch' letzterer sich neuestens durch die Kolossalstatue von Kleber als ausgezeichnetes Talent hervorgethan. Friedrich und Grass leben in Strassburg. Noch sind von jetzigen dortigen Künstlern mitunter brave Bildhauerar-

---

*) *Nagler lässt ihn sogar zu Berlin geboren werden, während Füssli, Heinecker und Dr. Schreiber (letzterer in dem Strassb.-Künstler-Verzeichniss) Strassburg als Geburtsort angeben. Es ist derselbe, welcher nachher das Grabmal der, 1751 verstorbenen, Pastorin Langhans zu Hindelbank verfertigt hat.*

beiten zu sehen, so dass dieser Kunstzweig in Strassburg fortan steigen dürfte.

Auch auf dem rechten Rheinufer traten in unsern Tagen Bildhauer auf: in Freiburg *Xaver Hauser* (von ihm das Abendmahl, lebensgrosse Figuren, im Münster daselbst), dem zwar der antike Geist noch mangelt, ferner *Raumer* in Carlsruhe, der schon ziemlich höher steht, und Bildhauer *Lotsch* aus Baden, den wir jedoch nur aus zwei Büsten (s. Carlsruhe) kennen, dem man aber den langjährigen Aufenthalt in Rom an der Quelle der Antiken anmerkt. Bei der überall sich kund gebenden Richtung, das Andenken verdienstvoller Verstorbener durch Standbilder zu ehren, lässt sich auch für die Skulptur am Oberrhein eine fruchtbare Periode voraussehen, denn diese Gegend ist reich an grossen Geistern verschiedener Zeiten. Dann aber darf Basel wo die Skulptur jetzt noch keine Regungen verräth, hinter diesem Streben nicht zurückbleiben. Möchten bald die unsterblichen Erasmus, Oekolompad, Holbein u. s. w. in gelungenen Monumenten der Mit- und Nachwelt geschenkt werden.

Ehe wir diesen Umriss der Bildhauerkunst schliessen, müssen wir noch des unlängst in Strassburg verstorbenen *Kirstein*, eines ausgezeichneten Ciseleurs, gedenken, der ausserordentlich Gelungenes in getriebener Silberarbeit produzirte. Schade, dass dieser Zweig nicht im Allgemeinen stärker betrieben wird.

Nun die *Malerei*: Fresken-, Glas- und Oehlmalerei.

Die *Freskomalerei*, welche ihre Farben auf feuchten Kalkgrund aufträgt, schon von den Alten geübt, von den Italienern (im 16. Jahrh.) gehoben, eignet sich vorzüglich für grosse Darstellungen an Mauerflächen und Decken der Gebäude. Sie wurde im Mittelalter, nament-

lich gegen das Ende desselben, am Oberrhein stark betrieben, das lässt sich aus den nun freilich zerstörten Todtentänzen, und den Bildern in der ehemaligen Karthause in Basel, aus dem sehr alten, lange verborgen gewesenen, aber unlängst wieder entdeckten Todtentanz in der Predigerkirche zu Strassburg und andern Ueberresten entnehmen. Es lag überhaupt im Charakter der damaligen Zeit, Kirchen und selbst Privatgebäude mit Fresken zu zieren. Nach der Reformazion kam diese Malerei mehr und mehr ausser Gebrauch und was hierin in dem 17. und 18. Jahrhundert etwa noch in katholischen Kirchen entstand, ist in der Regel schlechten Styls. In unsern Tagen aber sehen wir diese Art der Malerei kräftig sich entwickeln: zu Carlsruhe ist das Akademiegebäude, zu Bulach die neue Kirche bereits mit Fresken geschmückt; jene von *Schwind*, diese von *Dietrich*. Die neue Trinkhalle in Baden-Baden soll ebenfalls Fresken erhalten. Ferner besitzt Mannheim, einen in der Behandlung dieses Materials sehr tüchtigen Meister an dem dortigen Gall. Dir. *Götzenberger*. Ueberhaupt dürften die Fresken um so mehr aufkommen, als das Bedürfniss nach *monumentaler* Kunst steigt.

Die Glasmalerei, ebenfalls älter, als die Oehlmalerei,*) ward zur Blüthezeit der altdeutschen Architektur mit Eifer und unläugbarem Glanze auch am Oberrhein betrieben. Die Dome und Kirchen geben hiefür jetzt noch die sprechendsten Beweise an die Hand. Der älteste bekannte Glasmaler, eine kunsthistorische Berühmtheit ist *Hans von Kirchheim*, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts in den Strassburger Mün-

---

*) *Siehe Umriss der Geschichte der Glasmalerei in der Beschreibung von Freiburg.*

ster gemalte Scheiben lieferte. Seine Bilder sind zwar in der Form noch roh und unbeholfen, ungefähr wie die Steinfiguren jener Zeit, aber in der Färbung sehr schön. Von jener Zeit an bis zur Reformazion entstand eine Unmasse von Glasgemälden, deren Autoren man aber nur selten kennt. So viel darf wohl angenommen werden, dass die besseren Künstler, wenn sie auch diese Kunst nicht selbst ausübten, am Rhein, wie anderwärts, doch bedeutenden Einfluss auf denselben hatten, z. B. die Kartons (Composizionen, Zeichnungen) zu den Glasgemälden lieferten. So finden wir unter andern auf der Bibl. in Basel mehrere Handzeichnungen zu gemalten Scheiben von *Holbein*. — Im Schützenhause daselbst hübsche Glasmalereien aus dem 16. und 17. Jahrh. Denn auch nach der Reformazion ging diese Kunst nicht ein, sie zog sich nur mehr aus den Kirchen zurück und L. A. Burkhardt*) nennt z. B. als Basler-Glasmaler: *Urs Graf*, (sonst als Medailleur und Formschneider bekannt) *Sixt Ringlin*, *N. Rippel* (1587), *M. S. Vischer* (1612), *Hs. J. Glaser* (1636), *Georg Wannewitsch* (1682) u. s. f. **) Ebenso erscheinen in den Verzeichnissen der Glasmaler zu *Strassburg Jakob Vischer* (um 1559); *Johann Marggraf* (um 1600), die beiden *Link*, welche zwischen 1620 — 30 eine Anzahl recht gelungener Fensterscheiben malten, die sich jetzt auf dortiger Biblio-

*) *Basel-Stadttheil statistisch etc. beschrieben, Basel* 1841.

**) *Wir erinnern uns nicht, Scheiben gesehen zu haben, die einem dieser Namen bestimmt zugeschrieben wurden, ausgenommen, wenn uns das Gedächtniss nicht trügt, solche von Hans Glaser (und seinem Bruder Klaus), der aber, so viel wir wissen, in Ulm und nicht in Basel, und in den Jahren* 1441 — 60, *nicht* 1630 *wirkte, also mit obigem H. J. Glaser doch nicht die gleiche Person wäre.*

thek befinden. — Das 18. Jahrhundert ist die Zeit des allgemeinen Sinkens dieses Zweiges. Aber in unsern Tagen treten ungefähr zu derselben Zeit, als Frank in Bayern diese Kunst wieder aus dem Staube hob, am Oberrhein die *Gebrüder Helmle* in Freiburg als Glasmaler auf, welche im dortigen Dom auch auf dem Rathhaus in Basel u.s.f. Zeugnisse ihrer Geschicklichkeit ablegten. Seither haben *Marechal* und *Hagern* in Metz sich mit Erfolg auf dieses Fach geworfen; von ihnen ein grosses gelungenes Fenster im Strassb. Münster. Man kann mit Gewissheit annehmen, dass den vorhandenen Erzeugnissen der Glasmalerei am Oberrhein sich bald andere anreihen und auch hierin immer Erfreulicheres wird geleistet werden.

In der Oehlmalerei *) ist Vieles und Kostbares in frühern Jahrhunderten am Rhein zu Tage gefördert, Manches aber theils zerstört, theils zerstreut worden, Manches dürfte noch in verborgenen Winkeln begraben liegen. Am frühzeitigsten entwickelte sich eine gediegene Oehlmalerei am Niederrhein durch die Gebrüder Hubert van Eyck und Johann van Eyck und durch die Cölner-Mahler; dann ward sie später im Herzen von Deutschland besonders durch Michael Wohlgemuth in

---

*) *Wir haben Fresko-, Glas- und Oehlmalerei der Deutlichkeit wegen getrennt; sonst halten wir allerdings eine Rubrizirung nach den Fächern (Historie, Genre, Landschaft u.s.w.), statt nach dem blossen Material, dessen sich der Künstler bedient, für vorzüglicher. Unsere diesmalige Eintheilung dürfte sich übrigens um so eher rechtfertigen, als die alte Kunst in den benannten drei Species mit wenigen Ausnahmefällen der historischen Schule angehört.*

Nürnberg, am Oberrhein aber durch *Martin Schön zu Colmar* auf einen, für die damalige Zeit sehr achtungswerthen Grad gebracht. Nach den, zwar nicht ganz genuinen Ueberlieferungen hatte M. Schön daselbst eine förmliche Schule gestiftet, welche auch Albrecht Dürer, jedoch erst 1492, als das Haupt derselben bereits nicht mehr gelebt hätte, besucht haben soll. So weit wir M. Schön aus den Werken, welche wir von ihm schon gesehen, zu beurtheilen vermögen, so besass er jene, den altdeutschen Malern eigene, ernste Auffassung der Motive, gediegenen Ausdruck in den Köpfen und technische Gewandtheit in Behandlung des Colorits, in den Figuren aber im Durchschnitt jene, ebenfalls altdeutsche, Schwerfälligkeit, über welche sich nur ein Theil der Kunstkenner, das grosse Publikum dagegen selten wegzusetzen weiss. Auf eine höhere Stufe stieg in Deutschland (wie in Italien) die Oehlmalerei im 16. Jahrhundert, und als Glanzpunkte erscheinen in dieser Beziehung vorzüglich Nürnberg mit seinem Dürer, Wittenberg mit Kranach, am Oberrhein Basel mit seinem *Hans Holbein dem jüngern*, Freiburg und Strassburg mit *Hans Baldung*. Zwar steht nach unserer Ansicht der letztere unter Holbein, ungefähr wie Kranach unter Dürer. Holbein, den wir in Basel am Besten kennen lernen, brachte bei geistigem Gehalt zugleich reinere Formen in seine Bilder. Baldung, von dem wir in Freiburg grössere Werke sehen, ist zwar ein tiefer, bisweilen wirklich in seinen Köpfen plastisch agirender Künstler, allein in der Darstellung des menschlichen Körpers gar oft noch steif und unschön. Dass aber Martin Schön, Hans Baldung und Hans Holbein, der jüngere, so zu sagen die Summe alter Malerkunst am Oberrhein in sich vereinigten und als Vorbilder jetzt

noch gelten, ist nicht zu bestreiten. Ihnen reiht sich dann würdig an *Tobias Stimmer* (geb. in Schaffhausen) der namentlich zu Strassburg, wohin er von dem Markgrafen von Baden berufen worden, in den Häusern der Vornehmen viel arbeitete, daselbst aber frühzeitig starb. In der Malerkunst trat dann nach der Fluthperiode des 16. Jahrhunderts, wie anderwärts, so auch in diesen Gauen, die Ebbe ein. Erst die ungünstige Nachwirkung der confessionellen Veränderungen, dann im 17. Jahrhundert der dreissigjährige Krieg, welcher die Künste natürlich überall darniederhielt, ferner die Einverleibung des Elsasses an Frankreich, endlich das Naturgesetz von Akzion und Reaktion, zufolge welchem auf grosse geistige Erscheinungen zeitweise Geistesarmuth oder Ermattung einzutreten pflegt, — alles dies macht das damalige Sinken der Künste ganz erklärbar. Indessen ging die Malerei doch auch hier nie ganz unter. In Basel wurde sie im 17. Jahrhundert durch *Hans Bockh*, *Mathias Merian* jünger, *R. Werenfels* und *Brandmüller* in Athem erhalten. In Strassburg finden wir ungefähr zwischen 1540 — 1640 eine Künstlerfamilie, Namens *Dieterlin*, und von 1601 — 1633 die Familie *Brentel*, zwischen 1640 — 57 *H. J. Besserer*, um dieselbe Zeit *Sebastian Stosskopf* mit Malerei beschäftigt; im achtzehnten Jahrhundert treffen wir wieder in Basel *J. R. Huber*, *Eman. Handmann*, der zwar die meiste Zeit im Ausland und in Bern lebte, und Andere*). In Freiburg *Jos. Herrmann*; in Strassburg *Weiler*, *J. Ph. Lautherburg*

*) *Siehe das Baseler-Künstler-Register, wie auch einige biographische Nachrichten in: „Notizen über Kunst und Künstler zu Basel“.* 1841.*; und Füssli: „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz.“* 5 *Bde. Zürich.* 1769—79.

und besonders *Christoph Guerin*; in Carlsruhe der bekannte Kalmucke. *Iwanowitsch Fedor*, bereits ein entschiedener Uebergangsmann in die jetzige Zeit; in Mannheim Hofmaler *Lengersdorf*.

So viel wir durch den Augenschein auf unserer Reise entnehmen konnten, findet sich im Allgemeinen zwischen der Richtung der Künstler auf dem rechten und linken Rheinufer, trotz der Einverleibung des Elsasses mit Frankreich, anfänglich kein bedeutender Unterschied. Nachdem aber in Frankreich durch *David* in der *französischen*, später in Deutschland durch *Cornelius* und Andere ein Wendepunkt in der *deutschen* Schule herbeigeführt worden, zeigen sich dann auch am Oberrhein Verzweigungen beider Hauptstämme. — Am linken Rheinufer (Strassburg) schliesst sich entschieden an die neuere David'sche französische Schule *Gabriel Guerin* (Christoph's Sohn) an, ein frischer, kernhafter Repräsentant dieser Richtung, von dem wir in Strassburg Mehreres sehen werden; am rechten Rheinufer schlagen eben so entschieden die neue Cornelius'sche Schule ein: Galleriedirektor *Götzenberger* (in Mannheim) und *v. Schwind* (in Carlsruhe), welche beide bereits unvergängliche *monumentale* Werke in diesem Geiste gegründet haben (s. unten). Auch Prof. *Koopmann* und Dem. *Ellenrieder*, beide in Carlsruhe, bewegen sich, wenn schon nicht in der Weise von Cornelius, doch in einem, ebenfalls neueren, ernsteren, bessern, deutschen Styl, letztere besonders Kindercharaktere mit Vorliebe schildernd. Sodann arbeiten im historischen Fach ferner: in Basel *Johannes Senn*, ein älterer Mann, wohl der erste Basler, der in diesem Zweige eine klarere Auffassung verräth; *Hier. Hess*, ein erfinderisches Talent, zwar in letzter Zeit mehr

das satyrische Feld, als die Geschichte ausbeutend; in Strassburg: *J. Klein*, *Merkle* und *Flaxland*, noch jüngere Männer, die sich eine günstige Zukunft zu bauen scheinen; am rechten Ufer zeichnet sich der Badenser *Th. Aug. Dietz* im Gebieth der Schlachten- und Pferdmalerei durch originelle Concepzionen und kräftigen Pinsel aus, und im Genre der humoristische *Joh. Bapt. Kirner*, der als Künstler, wie Hebel als Dichter, Szenen aus dem Leben im Schwarzwalde mit Geist und Glück schildert; ferner Hofmaler *Grund* in Carlsruhe, der kleinere Genrebilder mit Geschmack und Zierlichkeit behandelt, übrigens das Portraitfach als Hauptsache und mit Beifall betreibt. (Von ihm das durch den Druck vervielfältigte Bild der Grossh. Bad. Familie.) Als Landschafts- und Thiermalerei endlich nennen wir: in Basel den vor wenigen Jahren verstorbenen *Miville*, einen produktiven Künstler, und *L. Burkhardt*, noch einen jüngern Mann, der mehr und mehr zur Thiermalerei incliniren dürfte, und in der Darstellung von Jagdhunden wirklich eine grosse Virtuosität besitzt (von ihm unter andern eine 1840 in Zürich ausgestellte Hundefamilie, die Mutter mit etwa 6 Jungen, ein Bildchen, das nichts zu wünschen übrig liess); in Carlsruhe Gall-Dir. *Carl Frommel*, durch seine landschaftlichen Kupferblätter wohl einem grössern Publikum bereits bekannt; Hofmaler *Rud. Kunz*, vorzugsweise Thiermaler, Sohn des in demselben Fache sehr renommirten, im J. 1830 verstorbenen Gall. Direktors *C. Kunz*; in Strassburg *Friedr. Helmsdorf* (von Magdeburg gebürtig), Landschafter, dem ein kräftiger Vortrag eigen (s. ein Bild von ihm in der Gallerie in Carlsruhe); in Mannheim endlich: der tüchtige, bereits in bedeutendem Ruf stehende, übrigens bisher meistens in München lebende, Landschafter *Daniel Fohr*

(eigentlich aus Heidelberg gebürtig), dessen zu frühe in Rom verstorbener Bruder *Carl Philipp* in demselben Fache sich auszeichnete. Schliesslich gedenken wir des ebenfalls in der Blüthe der Jahre heimgegangenen *Ernst Fries von Heidelberg* als eines geschickten Landschafters.

Die Miniatur-, Früchten- und Blumenmalerei, die Kupferstecherkunst und Lithographie müssen wir mit Stillschweigen übergehen; denn dies würde uns zu weit führen.

Möchte dieser gedrängte Umriss, zu welchem wir übrigens das Material theilweise nur sehr mühsam zusammenbrachten und der als „Versuch einer Skizze" natürlich auf keine Vollständigkeit Anspruch macht, hinreichen, die Aufmerksamkeit des Lesers im Allgemeinen rege zu machen und ihm vorläufig die Ueberzeugung zu geben, dass am Oberrhein alte und neue Kunst sich in reichlicherem Maasse vorfindet, als man gewöhnlich glaubt. Dann ist der Zweck dieser Uebersicht erfüllt. — Wir lassen nun die Localbeschreibungen folgen.

BASEL.

Physiognomisches.

Basel, im Jahr 1501 in den Bund der Eidgenossen aufgenommen, bis zum Jahr 1833 die Hauptstadt des gleichnamigen Cantons, ist jetzt politisch von der ganzen Landschaft auf dem linken Rheinufer, welche sich in jenem Jahre als souveräner Staat constituirte, getrennt. Baselstadt mit ein paar Dörfern auf dem rechten Rheinufer bildet nun einen eigenen Halbkanton, Baselland ebenso und jeder besitzt auf der Tagsatzung (der Bundesversammlung) eine halbe Stimme.

Interessant ist Basels ältere Geschichte: wir erinnern an seine Erdbeben, den schwarzen Tod, (Pest) das Kirchenconcilium, die Schlachten, u. s. w.; berühmte Männer lebten innerhalb seiner Mauern, besonders zur Zeit der Gründung der Universität 1459, und um die Reformazion.*) — Auch seither immer ein Sitz der Wissenschaft. — Die Stadt zählt nach der neuesten Registrirung im Jahr 1837 22,314 Einwohner, deren Zahl jetzt um einige hundert stärker sein mag. Basel hat noch ein reichsstädtischeres Ansehen, als

*) *Wer sich näher unterrichten will, lese „Kanton Basel erste Hälfte, Basel-Stadttheil von L. A. Burkhardt, St. Gallen und Bern* 1841.“ *und „Geschichte der Universität Basel von Mark. Lutz, Aarau* 1826.“

Zürich : die engen Strassen, zum Theil schwarzen Häuser mit hohen Giebeln u. s. w. erinnern an die ehemalige Bauart in Nürnberg und andern alten Städten Auch der Bürgerstand wusste von dem alten Innungswesen noch Vieles zu conserviren und hält ängstlich an seinen Privilegien fest. Neben den alten Gebäuden erheben sich dann aber in einzelnen Quartieren, besonders in den Vorstädten, ansehnliche neue Häuser. Auch wurde vor ein paar Jahren die Eisengasse, Hauptpassage nach Deutschland, früher ein entsetzlicher Engpass, regulirt und beinahe auf das Doppelte erweitert; auf der neuen Seite stehen jetzt hübsche bürgerliche Gebäude.

Im öffentlichen Verkehr der Einwohner sieht man neben dem Handwerker von mittelalterlichem derbem Schnitt die feinsten Herrn und Damen reich und modern gekleidet einhergehen oder einherfahren. Schöne Pferde und luxuriose Equipagen scheinen eine Haupt-Liebhaberei der Vornehmen zu sein. Für bildende Kunst und Musik geschieht unsers Wissens wenig; das Theater kann kaum bestehen.

Das Dichten und Trachten der meisten Baseler ist Handel und Fabrikazion ; dass sie es mit gutem Erfolg treiben, dass Basel verhältnissmässig eine der reichsten Städte weit und breit ist, weiss jedermann. Ein etwelches Gegengewicht gegen diese ausschlieslich *materielle* Richtung kann die Universität bilden, auf welcher, ihrer Bestimmung gemäs, ein Theil der Baseler-Jugend zu *idealerem* Streben erzogen wird, und hoffentlich Wissenschaft höher schätzen lernt, als Metall. Darum mögen die aufgeklärten Bürger zu diesem Institut, das sich noch oft als wohlthätig erzeigen kann, fernerhin Sorge tragen.

Was das sociale Leben betrifft, so schien uns, dass die öffentlichen Vergnügungsorte stärker besucht werden, als früher und dass unter den jüngern Männern ein munterer, offener Ton herrsche. Es mag diess eine Folge des, in den lezten Jahren durch die Dampfschifffahrt und nun durch die Eisenbahn vermehrten, Verkehrs sein, und wenn erst noch die Bahn auf deutscher Seite zu Stande kommt, werden noch auffallendere Veränderungen vor sich gehen. Man kann Basel dazu nur Glück wünschen.

Schlieslich noch einige Vergnügungsorte: das öffentliche neu und geschmackvoll eingerichtete Gesellschaftshaus an der Rheinbrücke, im Sommer ein wahrhaft reitzendes Local; das nahe gelegene St. Jacob, wo man einen guten rothen Wein trinkt, von der dortigen Schlacht her Schweizerblut genannt; Hüningen, St. Louis, St. Margaretha; endlich Basel-Aeugst, das alte Augusta Rauracorum; daselbst die Antiquitätensammlung des Herrn Schmid.

Die Kunst in Basel.

*WERKE DER BAUKUNST.**)

Mit wenigen einleitenden Worten lässt sich der Gang der Architektur in Basel andeuten. Dunkel und unerwiesen sind die Nachrichten über die Denkmale, welche *vor* dem eilften Jahrhundert errichtet worden

*) *Ueber Baukunst im Allgemeinen s. p.* 6—21.

sein mögen. Dagegen lässt sich von da an die Entwickelung der Baukunst verfolgen. Aus dem eilften Jahrhundert stammt Basels wichtigstes Bauwerk, das Münster, an welchem freilich in spätern Jahrhunderten Hauptreparaturen vorgenommen, ja ganz neue Gebäudetheile aufgeführt wurden. Andere Kirchen, wie z. B. das ehemalige Kloster Klingenthal datiren aus dem dreizehnten Jahrhundert, welches in Basel, wie sonst am Rhein, mit Bezug auf den Styl und die Zahl der Bauwerke zu den fruchtbaren gehört. Auch aus dem fünfzehnten Jahrhundert grössere Monumente z. B. die ehemalige Karthause. Im sechszehnten macht sich bereits der Einfluss italienischer (florentinischer) Architektur bemerkbar: eine Vermischung der letztern mit dem altdeutschen Styl enthält das Rathhaus. Im siebzehnten Jahrhundert ist eine edlere höhere Baukunst nicht mehr zu treffen und erst gegen Ende des vorigen Seculum beginnt dieselbe wieder zu erwachen. Doch fehlt ihr nach dem langen Schlummer noch der scharfe, klassische Blick, ihre Erzeugnisse tragen noch nicht den wahren Typus von Schönheit, Einheit und Zweckmässigkeit, den wesentlichen Erfordernissen der Gebäude. Wir verweisen unter andern auf das jetzt noch als solches dienende Postgebäude, welches Baumeister *Büchel* in jener Zeit aufgeführt hat. Der damalige Styl bildete aber den Uebergang zur Gegenwart, in welcher der neue Spital und mehrere grössere Privatgebäude entstanden, beinahe alle in gutem Geschmack, doch mehr in bürgerlichem, als in eigentlich monumentalem Styl gehalten, was übrigens nicht sowohl auf Rechnung der Architekten als der ihnen vorgeschriebenen Programme zu setzen sein mag. Kein Künstler hängt so sehr von Wünschen, Launen und ökonomischen

Bedingungen der Besteller ab, wie der Architekt und wenigen aus ihnen ist es gestattet, oder nach ihrem Charakter gegeben, einen Bau gar nicht oder nur nach *ihren* Ideen aufzuführen.

Wollte man die Baugeschichte von Basel in bestimmte Zeiträume abgrenzen, so würden wir die *erste* Periode in die Jahre von 1000 — 1500, die *zweite* in die Jahre 1501 — 1800 und die *dritte* in dieses Jahrhundert setzen.

Nun zur Specialbeschreibung der *wichtigsten* Baumonumente.

1. *Das Münster.* An der Stelle der jetzigen mittelalterlichen Kirchen in Basel scheinen schon in sehr früher Zeit Kapellen vorhanden gewesen zu sein, doch selten reichen, wie vorhin bemerkt, die historischen Daten so weit hinauf, dass man über ihren Ursprung *Gewissheit* erhielte. Da, wo das jetzige Münster sich erhebt, scheint unzweifelhaft, eine ältere Kirche gestanden zu haben, aber mehr, als blosse Wahrscheinlichkeit, hat *jene* Meinung nicht für sich, welche Kaiser Heinrich dem Vogelsteller die Erbauung derselben zuschreibt und annimmt, die Grundsteinlegung sei um das Jahr 920, die Vollendung um das Jahr 940 erfolgt und später sei dann Baufälligkeit eingetreten. Dagegen weiss man, dass Kaiser Heinrich II. aus dem Hause Bayern, „der Hinkende", das jetzige Münster von Grund auf neu erbaute, das Werk im Jahr 1010 begann und dass schon am 11. Oktober 1019 die Einweihung statt fand.*)
Aber dieser Heinrichsbau steht nicht mehr in seiner

---

*) *Siehe Beschreibung der Münsterkirche zu Basel, Basel* 1788; *ferner Stieglitz, altdeutsche Bauk. Leipz.* 1820.

ursprünglichen Gestalt da. Derselbe muss sowohl bei dem grossen Brand in Basel 1258 als bei dem fürchterlichen Erdbeben 1356 nicht nur an untergeordneten Theilen, sondern auch in seinen Hauptmauern sehr gelitten haben und wir glauben aus den verschiedenen Bauarten der Kirche mit Sicherheit darauf schliessen zu dürfen, dass das Münster namentlich nach 1356 einer umfassenden Restaurazion unterlegt worden sei. In der vorhin citirten Beschreibung wird sogar mit Bestimmtheit angegeben, dass ein Theil des Chors bei jenem letzten Ereigniss in den Rhein gefallen. Wir wagen die Vermuthung auszusprechen, dass auch besonders die Hauptface (Thurmseite) damals revidirt und wohl der Haupteingang, der von ganz anderem Styl ist, als die wohl etwas älteren kleinen Nebenportale, ganz neu gemacht, auch die spitzbogigen Fenster der nördlichen Abseite des Schiffes (in dem letztern selbst herrscht noch die ältere rundbogige Form) frisch eingesetzt, überhaupt noch dies und jenes verändert worden sei. Unsere Ansicht wird durch die citirte Beschreibung unterstützt, nach welcher durch den damaligen Bischof Johannes von Senn die Kirche 1363 sogar neuerdings feierlich eingeweiht worden ist. Dies beweist, wie umfassend die Renovazion war, man betrachtete sie damals gleichsam als ein neues Werk. Seit jener für das Münster so wichtigen Epoche geschahen noch mehrere Veränderungen, z. B. wurde der kleinere Kirchhof mit dem ihn umgebenden Kreuzgang (s. unten) *später* erbaut; ebenso die obern Theile der Thürme. Von dem einen, dem südlichen oder sog. Martinsthurm ist es historisch ermittelt, dass er im Jahr 1484 von Meister Hans Nusdorf angefangen, und 1500 vollendet wurde. Auch das Innere des Mün-

19

sters hat seit dem ursprünglichen Bau offenbar manche Umgestaltnng erlitten und ist in den Jahren 1786 u. 87 einer *allgemeinen* Revision unterworfen worden.

Das Münster erscheint für eine mittelalterliche bischöfliche Kirche, namentlich in Vergleichung mit jenen von Freiburg und Strassburg nicht sehr grossartig, bildet aber in der Bauart gleichsam den Uebergang von dem Gross-Münster in Zürich zu den benannten Domen, indem wir hier byzantinischen und altdeutschen Styl fast in gleichem Maasse vereinigt, auch schon mehr Bilderschmuck am Aeussern des Gebäudes, grössern Reichthum in den Kreuzgängen u. s. f. finden. Aber gerade dieser auffallenden Vermischung ist es auf Rechnung zu setzen, dass das Münster nicht den Totaleindruck macht, wie das freilich in den *Thürmen* auch restaurirte, aber doch in den Hauptmassen der *Kirche* noch ziemlich im ursprünglichen Styl erhaltene Grossmünster in Zürich.

Die Grundform der Kirche — die angebauten Kreuzgänge natürlich nicht zugerechnet — bildet ein lateinisches Kreuz, so dass der Querbau die Seitenarme ausmacht*); der Lage nach zieht sie sich von Westen nach Osten; das Chor also schaut nach Osten**). Im Umfang gehört sie den mittlern alten Kirchen an. Das Material rother Sandstein.

Aeusseres: Hauptface oder Seite des Thurmbau's, (westlich nach dem freien Platze). Bei sehr vielen

---

*) *Siehe über Bedeutung der Kreuzform der Kirchen pag.* 23.

**) *Siehe über Bedeutung der Lage der Kirchen unser Referat über Freiburg: „Aeusseres des Münsters“ gleich anfangs.*

mittelalterlichen, namentlich altdeutschen Kirchen ist auf diesen Theil im Aeussern die meiste Sorgfalt verwendet; auch hier: dennoch fehlt der einheitliche Eindruck. Diese Façade theilt sich vom Boden bis da, wo der Giebel des Schiffes beginnt, in 2 Hauptstockwerke. In dem untern drei Eingänge, wovon der mittlere, das Hauptportal, am besten construirt und wirklich der Schmuck dieser Seite ist. Dasselbe hat eine schöne Höhe, spitzbogige Form, angemessene Tiefe. Die Seiten sind mit Stabwerk und verzierten Holungen bekleidet; neben der eigentlichen Thüreinfassung gruppirt sich der viereckige mässige Vorbau mit seinen, zum Theil im Ganzen hübsch gehaltenen, Strebepfeilern sehr gut: den Eindruck erhöhen noch zum Theil die Statuen mit den relativ reichen Baldachinen.

Das Portal selbst hat drei mit Bildwerk gefüllte Holungen (Vertiefungen): in der ersten zunächst der Thüre eine Reihenfolge von Engeln, in allerlei Situazionen, aber nichts weniger, als dem Charakter dieser christlich - mythischen Wesen entsprechend, plump, schwer, ohne künstlerische Auffassung. In der zweiten Holung eine Art Rosenguirlande von Stein, wiederum nicht so geschmeidig und geschmackvoll, wie man es wünschen dürfte, ja nicht einmal die Regeln der Symmetrie beobachtet, die Rosen in der rechten Seite (vor uns) grösser und schwerer, als die übrigen. In der dritten äussersten Holung wieder Engel, dann noch Propheten oder Heilige, alles von demselben mangelhaften Schnitt. Zu beiden Seiten der Thüre auf vier Strebepfeilern eben so viele lebensgrosse Statuen: links ein gekrönter Mann, das Modell eines Münsters in der Hand, soll Kaiser Heinrich II, Gründer dieses Bauwerks sein;

sein Kopf ist im Verhältniss zu der Figur zu gross, sonst nicht ohne Ausdruck; neben ihm steht eine weibliche Gestalt, ihnen gegenüber zwei solche mit einfältig lachenden Gesichtern*). Die Bedeutung der drei letzten Figuren kennt man nicht genau, vermuthet aber, wie wir berichtet sind, dass sie die Lust der Welt, die Frömmigkeit und die Glückseligkeit darstellen. Die erste, neben Heinrich hätten wir, da sie gekrönt erscheint, etwa für seine Gemahlin gehalten.

Der Portalvorbau schliesst mit einer durchbrochenen Gallerie (Geländer), deren Glieder der Form der Rose entsprechen. Darüber ein einfaches, grosses, schön gearbeitetes Fenster; oberhalb wieder eine, zwar in der Zeichnung nicht symmetrisch gehaltene, Gallerie (der mittlere Theil davon in den Formen und der Arbeit wohl der gelungenste), welche sich um die ganze Façade hinzieht und die Thürme mit dem Mittelbau vereinigt. Im Giebel drei Figuren: die Mutter Gottes, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde.**) Links und rechts vom Hauptportal die vordern Seiten der Thurmgebäude, beide in architektonischer Beziehung sehr dürftig und zum Theil unschön, wie z. B. die zwei ganz kleinen zu dem Haupteingang und der

---

*) *Es ist eine charakteristische Erscheinung, dass die Skulptur in ihren Anfangsperioden den Physiognomieen, selbst in den unpassendsten Momenten diese lachenden Züge unwillkührlich einzugiessen pflegt: den gleichen Fehler tragen auch die in der Darstellung der Körperbildung so ausgezeichneten äginetischen Statuen in der Glyptothek zu München, wo die verwundeten und sterbenden Helden alle lächeln.*

**) *Siehe Stieglitz.*

Höhe der Facade in keinem Verhältniss stehenden spitzbogigen Seitenthüren und die Fenster darüber, welche in ihren Stabwerkverzierungen nicht einmal die gleichen Zeichnungen enthalten. Der Mangel an Harmonie und Aesthetik muss hier wohl jedem Laien unangenehm auffallen. Etwas Leben und Abwechslung bringen die beiden kolossalen Reiterstatuen zu beiden Seiten hervor; zwar in der Form noch steif, verrathen sie doch einen gewissen Charakter und eine körnige Behandlung, scheinen uns daher auch viel neuer zu sein, als jene Figuren neben dem Hauptportal. Dafür spricht zugleich ihr frischeres Aussehen. Der am nördlichen Thurm im Galopp einherreitende geharnischte Mann mit dem — beiläufig gesagt, sehr karrikirten — Drachen stellt den h. Georg dar. Wir sehen in alten Bildwerken, Glas- und Oehlgemälden diesen heil. Ritter so oft, dass wir hier ein für allemal folgende Erläuterung einschalten. Nach den Legendenbüchern soll Georg von vornehmen Eltern geboren sein und im Jahr 303 n. Ch. zu Nikomedien den Märtyrertod durch's Schwert erlitten haben, weil er Parthie für die unterdrückten Christen genommen habe. Zur byzantinisch-christlichen Zeit waren in Konstantinopel mehrere Kirchen nach ihm benannt, auch in Italien, Frankreich und Deutschland sein Andenken von Alters her geehrt und selbst verschiedene Ritterorden unter seinem Namen errichtet. Die Art, wie er von der bildenden Kunst fast immer dargestellt wird, liesse vermuthen, er habe, gleich Struthan Winkelried, einst einen wirklichen Drachen erlegt: aber die Legenden erzählen nichts von einer solchen That, obgleich sie sonst das Wunderbare nimmer vergessen. Jene Auffassung ist daher rein symbolisch zu verstehen.

Der Heilige erlegt durch seinen Glauben den, unter dem Namen eines Drachen in der Apokalypse angedeuteten, Satan oder das Böse. — Nach dieser Statue heisst der betreffende Thurm der Georgsthurm. — Gerade gegenüber der h. Martin, die Figur unproporzionirt, zu kurz; der Kopf besser; einiger Ausdruck und sogar einige Modellirung im Gesicht wahrnehmbar. Nach der Legende war Martin im J. 316 n. Ch. in Pannonien von heidnischen Eltern geboren, trat nachher zum Christenthum über, lebte lange in der Einsamkeit, kam dann nach Gallien und galt als Muster der Tugend. Mit einem Armen, der ihm vor Amiens begegnete, theilte er seinen Mantel. (Diese Scene soll wirklich in diesem Bilde dargestellt, der Arme aber, weil er sehr beschädigt gewesen, in den jetzigen Baumstamm umgemeiselt worden sein.) Nachmals stiftete Martin ein Kloster in Frankreich und war für Verbreitung des Christenthums sehr thätig. Diesem Heiligen zu Ehren heisst der südliche Thurm Martinsthurm. Dieser sowohl, wie der nördliche, nachdem sie über der Gallerie *freistehend* sich erheben, nehmen eine pyramidale Form an, und endigen in solcher. Bei gleichmässiger Construczion würden sie gewiss gute Wirkung machen; allein der nördliche Thurm hat über der Hauptgallerie der Façade noch eine Gallerie, der südliche nicht, jener ferner andere Fenstereintheilungen und andere Pyramidalgliederungen, als dieser; jener ist nach der Angabe des Münsterbüchleins 205' dieser 200' hoch u. dgl. Auf den Thürmen geniesst man eine prachtvolle Aussicht.

Die nördliche Seite der Kirche (gegen den mit Bäumen besetzten Platz): Schiff, Nebenschiff und Querbau. Die Fenster des Hauptschiffs sind rundbogig,

ohne allen Schmuck, einige sogar zugemauert, ihrer ganzen Construczion nach wahrscheinlich dem ursprünglichen Bau angehörend, jedenfalls älter, als die sieben Fenster der Abseite (Nebenschiff), welche die spätere spitzbogige Form tragen und mit Stabwerkverzierungen, die unter sich harmoniren, durchbrochen sind. Sie mögen, theils bei der grossen Restaurazion nach dem Erdbeben von 1356 neu gebaut worden sein, theils sollen sie im Jahr 1597 Erneuerungen erlitten haben. Zwischen den Fenstern erheben sich mässige Strebepfeiler. Der Querbau, noch in byzantinischem Styl, stammt wahrscheinlich grösstentheils noch aus Heinrichs II. Zeit. Er zerfällt in zwei Stockwerke und den Giebel. Das untere fasst die sog. St. Gallenpforte in sich, ein im Halbzirkel geschlossenes Portal, zu jeder Seite drei freistehende, nicht grosse, Säulen; neben denselben die vier Evangelisten, lebensgrosse Sandsteinfiguren, links Johannes mit seinem Attribut dem Adler, neben ihm Matthäus mit dem Engel, auf der andern Seite zunächst der Thüre Markus mit dem Löwen, endlich Lucas mit dem Stier. Dann auf dem vordern Theil der Thüreinfassung in Nischen sechs kleine Darstellungen, die sechs Werke der Barmherzigkeit, (Matthäus 25.31—45) links 1) die Nackenden bekleidet, 2) die Fremdlinge beherbergt, 3) die Hungrigen gespeist; rechts 1) Allmosen gegeben, 2) Gefangene besucht, 3) Kranke getröstet. Ueber diesen Bildwerken wieder beinahe lebensgross: links Johannes der Täufer, rechts Johannes der Evangelist. Ferner oberhalb der Thüre in der Vertiefung (Quadrat, Hautrelief) die fünf thörichten und fünf klugen Jungfrauen*), darüber Christus als

*) *Derselbe Gegenstand in grossen runden Figuren am Freiburger- und Strassburger-Dom; siehe dort.*

Weltrichter; endlich unter dem Querfries über der Thüre das jüngste Gericht; die Todten erheben sich auf den Posaunenruf der Engel (letztere links und rechts unter den Capitälen) aus ihren Gräbern und kleiden sich an. Alle diese Arbeiten sind von durchaus ungenügenden Formen, aber als Belege des damaligen Standpunktes der Bildnerei interessant. Im zweiten Stockwerk ein grosses Radfenster von schwerer architektonischer Eintheilung und Zeichnung, die Peripherie mit mehreren, theils steigenden, theils fallenden kleinen Figuren verziert, symbolisch das Glücksrad bedeutend**). Der Giebel des Querbaues bietet nichts Erhebliches dar.

Der nach einem halben Achteck gebildete Vorbau des Chors ist mit weit heraustretenden Strebepfeilern, unter welchen man durchgehen kann, versehen; in die Höhe steigend vermindern sie ihre Breite und werfen dann ihre Bogen nach dem Chor hinüber; die Mauern des letztern sind mit einer Reihe byzantinisch-niedriger, in Bogenstellungen verbundener, halbrunder Säulchen umgeben, und von länglichten rundbogigen Fenstern durchbrochen; den gesammten ersten Stock schliesst eine ziemlich geschmackvoll gearbeitete Gallerie (Haupt-Gesims). Ein charakteristisches Merkmal des zweiten Stocks machen seine Radfenster aus, über welchen sich wieder eine, indess dürftige,

---

**) *In der bildenden Kunst wird überhaupt das Glück wegen seines schnellen Wechsels mit einem fortrollenden Gegenstand in Verbindung gebracht und gewöhnlich als allegorische Figur, auf einem Rade oder einer Kugel stehend, dargestellt.*

Gallerie hinzieht. Im dritten Stockwerk spitzbogige, also spätere Fenster, mit Stabwerk geziert.

Durch den kleinen Bogengang neben dem Chorbau (hier wieder niedrige, byzantinische Halbsäulchen) treten wir in eine Art von Korridor (Vorhalle), dessen Boden mit vielen Grabsteinen belegt ist, während die Decke, nicht sehr passend, aus hölzernen Brettern besteht. Links und rechts zwei Kreuzgänge, von denen der grössere nach der mehrmals citirten Beschreibung 1362 erbaut ward; der kleinere (nach dem Rhein) in das Jahr 1400 fällt. Wir gestehen, dass wir nach der Bauart dieser Kreuzgänge die Zeit ihrer Entstehung eher in die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gesetzt hätten. L. A. Burkhardt verlegt ihre Errichtung sogar in das J. 1486. Hübsche Kreuzgewölbe und reich gegliederte spitzbogig geformte Fenster zieren diese Kreuzgänge. Doch können die Stabwerkverschlingungen die bereits sinkende altdeutsche Kunst nicht verläugnen. Es sind der Verzweigungen nur zu viel und neben geschmackvollen kommt nicht selten eine verworrene, gezwungene vor; es herrscht also schon nicht mehr jene logisch-symmetrische Behandlung aller Theile, welche Erwin von Steinbach sich zur Aufgabe gestellt hatte.

Die Masse von Leichensteinen und Inschriften in dem Kreuzgang lassen wir, als unserem Zweck fern, unberührt: nur so viel, dass in dieser geweihten Stätte die gelehrten Oecolampad, Grynäus und andere ruhen.

Der südlichen Seite des Münsters wüssten wir nichts besonders Interessantes zu entheben.

Das Innere. Manches Alte, im Durchschnitt das Bessere, hat sich neben vielem Neuen noch erhalten. Das Schiff nimmt die doppelte Breite einer Abseite ein und misst vom Boden bis in die Kreuzgewölbe eine Höhe von

70' (s. oben cit. Beschreibung); die Gewölbe und Säulen, sowohl des Schiffs, als der Nebengänge gehören in Vergleich mit jenen von Freiburg und Strassburg nicht zu den bewundernswerthen. Ueberhaupt, wer etwa mit dem, in jenen Kirchen empfangenen, frischen Eindruck dieses Innere betritt, mag sich beengt fühlen. Das Chor von gleicher Breite, wie das Hauptschiff, wird von diesem durch einen Lettner getrennt, liegt aber viel höher, als das Niveau des Schiffs. Um das Chor führt ein Gang, gleich breit, wie die Abseiten. Im Schiff und Chor verdienen folgende Einzelnheiten nähere Betrachtung: 1) die Kanzel, um 1486 erbaut, in der gebräuchlichen Kelchform, von schöner Ornamentirung; den Deckel derselben hat Hans Walther im J. 1596 um 80 Pfund verfertigt; 2) neben dem Hauptportal ein altes Relief, auf welchem die Kirche und zwei sitzende Männer — wahrscheinlich die Baumeister — abgebildet sind; 3) zu beiden Seiten des Eingangs Kirchenstühle mit Schnitzwerk, theils menschliche, theils thierische Köpfe oder auch blosse wundersame Gebilde der Phantasie, sog. Fratzen; jene erstern mitunter so natürlich, dass man sie für Portraits halten könnte. Sie sind 1598 um 1100 Pfund gefertigt worden von Conrad Geyger, Hans Walther und Franz Pergo, über welche wir aber nichts Weiteres haben erfahren können.[1] 4) Die gemalten Scheiben in den nördlichen Fenstern, Wappen Baselscher Geschlechter, mehrere mit der Jahrszahl 1597, einige von hübschen Farben und besonders beim Sonnenschein von guter Wirkung. 5) Weiterhin gegen das Chor an einer Säule der aufrecht stehende, grosse, marmorne Grabstein von Erasmus mit goldener lateinischer Inschrift, zufolge welcher Bonif. Ammerbach und Hier. Frobenius ihm diesen Denkstein setzten und in der Inschrift seine bekann-

ten Verdienste schildern; er starb 1536. Im obern Theil des Steins das Reliefbild des, bei den Römern als Gottes der Gränzen und Marchen verehrten Terminus, der symbolisch den Termin bedeutet, nach Ablauf dessen das menschliche Leben endigt. 6) In der sog. St. Gallenkapelle (nördlicher Chorgang) zwei Grabmäler mit kolossalen, in Sandstein gehauenen, liegenden, schwerfälligen Figuren: die eine stellt Georg von Andlo in priesterlicher Kleidung, ersten Rektor der Universität Basel dar; starb 1460; — die andere Catharina v. Thierstein, Gemahlin des Markgrafen Rudolf von Hochberg, starb 1385, — beide von rohem unbeholfenem Styl. Die Kolossalität der Formen in der Skulptur galt zur antiken Zeit als ein Probestein für die Geschicklichkeit des Künstlers, indem man es mit Recht für *sehr* schwer hielt, ungewöhnlich grosse Gestalten gehaltreich auszufüllen. Auch unsere alten deutschen Vorfahren wagten sich zuweilen an immense Darstellungen, aber, wie wir noch öfter sehen werden, fast immer unglücklich: es sind furchtbare Klötze und erinnern an jenes, nach einem griechischen Mythus vom Himmel gefallene, älteste Götterbild, welches als eine Art *Holzklotz* geschildert wird. 7) Im Chor selbst wieder Stühle mit gutem, aber zum Theil beschädigtem Schnitzwerk; der Sinn schwer zu entziffern: in der vordersten Reihe an den Sitzbrettern Andeutungen auf die Jahreszeiten, Schnitter (Sommer), Traubenlese (Herbst), Holzfällen (Winter) u. s. w. Diese Stühle sind jedenfalls älter, als jene beim Haupteingang, und wohl vor der Reformazion hingekommen. Der Meister unbekannt. 8) Wieder im Chor ein im Jahr 1465 erbauter Taufstein mit 8 gehauenen Figuren von unbekanntem Meister: Christus im Wasser stehend, zur einen Seite Johannes der

Täufer mit der Taufkanne, zur andern ein Engel, der ihm ein Tuch zum Abtrocknen reicht — stellt also die Taufe Christi im Jordan (Math. 3. 13. u. f.) vor; ferner die Apostel Petrus, Paulus und Johannes, der h. Martin und Vincenz. Obgleich von der höhern Kunst noch ziemlich entfernt, sind diese Steindbilder doch besser, als die übrigen am Münster. 9) Den Conziliensaal und andere nicht künstlerische Merkwürdigkeiten berühren wir nicht. Man wende sich dafür an den Kirchendiener.

Noch die Gruftkirche.*) Uns scheint dieselbe zu den bessern zu gehören; Gewölbe und Pfeiler sind, wenn auch nicht schlank, doch ebenso wenig plump, und so hoch, als es der Charakter einer Gruft erlaubt; sie erhält von aussen verhältnissmässig viel Licht und ihre beleuchteten Parthien contrastiren mit den dunkeln sehr gut; das Ganze macht einen ernsten Eindruck. Kann man billiger Weise von diesem Theil der Kirche mehr fordern? Die Bildwerke der Gruft und die antiquarischen Raritäten darin übergehen wir wieder.

Im Weggehen aus dem Münster bemerken wir noch, dass dasselbe auf gewisse Distanz, z. B. jenseits der Rheinbrücke betrachtet werden muss, wenn man ein günstiges Bild davon erhalten will. Aus der Ferne aber gruppiren sich seine Massen wirklich hübsch.

2) Die *ehemalige Barfüsserkirche.* „Sic transit gloria mundi“, — möchte man ausrufen, wenn man dieses Monument, das unverkennbare Spuren eines kunstreichen, würdigen Styl's trägt, jetzt sieht. Es wurde im J. 1234 sammt einem Barfüsserkloster errichtet, dem später

---

*) *Ueber Gruftkirchen im Allg. siehe oben pag.* 35.

der gelehrte Conrad Pellicanus, wenn wir nicht irren, als der *letzte* Guardian, vorstund. Und nun! Ein Theil des Klosters ist zum Irrenhaus, die schöne Kirche zu Magazinen und Lagerhallen geworden, mit Brettern unterschlagen und der ursprünglichen Gestalt ganz entfremdet. Schon das Aeussere lässt auf solche Vernachlässigung schliessen. Doch erkennen wir hier noch die wesentlichsten alten Formen. Das Chor, welches dasjenige der Predigerkirche in Zürich (siehe p. 45.) wofern wir uns nicht trügen, noch um einige Schuh überragt, zeichnet sich also zuerst durch seine merkwürdige Höhe, dann durch seine langen, schlanken Fenster, ferner durch das zierliche Stabwerk daran aus, welches, trotz der vermauerten Fensterräume, doch sich ziemlich gut erhalten hat. Neben den Fenstern erheben sich mässig starke Strebepfeiler. Das Chor verräth noch jetzt einen würdigen, ernsten Charakter. Die Bauart ist fast durchweg im guten, altdeutschen Styl, der in seinen Zierrathen grösste Einfachheit mit Geschmack und Consequenz verband, gehalten. Weniger interessant sind Schiff und Abseiten: zwar im westlichen, an dem, dem Chor entgegenstehenden Theil, noch ein grosses spitzbogiges Fenster, wieder von reichem Stabwerk durchbrochen; das Mittelschiff ziemlich hoch, erreicht doch das Chordach nicht; die südliche Abseite aber durch neuere Bauten zum Theil verdeckt; die nördliche Nebenseite ohne Fenster (zugemauert); nur in dem Theile, der einst Querbau scheint gewesen zu sein, treffen wir solche wieder, jedoch in ganz verschiedener Form. Das eigentliche Langhaus dieser Kirche ist wohl unrettbar verloren, dagegen liesse sich das Chor, wie wir glauben, wieder herstellen, und wahrlich, die reiche Stadt Basel sollte dafür Arbeit und Kosten nicht scheuen.

3) *Die St. Leonhardskirche*: das Aeussere sehr unregelmässig, mit allerlei Zusätzen und Anbauten; die ursprüngliche Kirche selbst aus der Zeit des schon gesunkenen Spitzbogenstyls; die Stabwerkverzierungen an den Fenstern und am Kreuzgang sind im Durchschnitt nicht rein und schön; doch scheint uns der Kreutzgang aus einer frühern Zeit abzustammen, wenigstens kommt uns ein Theil der architektonischen Verzierungen geschmackvoller und verständlicher vor, als an der Kirche. Ueberhaupt muss auf diesem Platze schon eine ältere Kirche gestanden haben. Im Innern hohe Gewölbe, aber schlechte Eintheilung. An einzelnen Fenstern oben in den Zwickeln neue Sterne von farbigem Glas; unbedeutend. Im Chor dagegen eine schön gemalte, alte Scheibe, zwar in der Zeichnung unbeholfen: Maria, knieend und betend; der h. Geist in Gestalt einer Taube steigt hernieder; ihr gegenüber der Engel, welcher ihr die Empfängniss verkündigt (der englische Gruss); in der Mitte zwischen beiden Darstellungen das Wappen der Stadt Basel als Vergaberin. Sonst nichts von Bedeutung.

4) Die ehmalige Prediger-, jetzt sog. *französische Kirche*, schon historisch merkwürdig, weil neben derselben an der Kirchhofmauer der Holbein'sche Todtentanz gemalt war, auch sonst noch sehenswerth wegen der schönen Bauart *des Chors*, das zwar durch Neuerungen verdorben, indessen doch in den wesentlichen Bestandtheilen noch vorhanden ist und aus dem dreizehnten Jahrhundert abstammen mag. Hohe, schlanke, schön gegliederte, aber leider auch zugemauerte Fenster; dazwischen Strebepfeiler von guter Form; über dem Chor ein achteckiges Thürmchen mit spitzbogigen Fensterdurchbrechungen, das sich in eine Pyramide

mit Gratrampen endigt, — eine, zwar sehr modificirte, aber nicht missrathene, Nachahmung der Pyramiden an grossen Münstern. Sogar an Bildwerken (Köpfen von Sandstein) geht das Thürmchen nicht leer aus. Die Kirche selbst bietet nichts Erhebliches mehr dar, sie dient seit ein paar hundert Jahren der französischen Gemeinde zum Gottesdienst. Das Chor aber, leider als Salzmagazin benutzt, verdiente in seiner ursprünglichen Gestalt hergestellt zu werden.

5) Die Kirche des ehmaligen Klosters *Klingenthal* (in Kleinbasel) aus dem dreizehnten Jahrhundert, (1275 erbaut) verräth noch in ihrer äussern Form ein früher sehr würdiges Gebäude von gutem Styl; man sehe namentlich die Construkzion und Zeichnung der Fenster. Im Innern von einer Kirche keine Spur mehr, eben so wenig von dem Todtentanze, der früher hier gemalt und der älteste in Basel gewesen war. (Siehe Bibl. Zeichnung von Büchel.)

6) Die *St. Theodorskirche* (auch in Kleinbasel), kein bedeutendes Kunstwerk, überdies sehr modernisirt; die spitzbogigen Fenster das Beste am Aeussern. Das Innere schmucklos, und nicht im mittelalterlichen, feierlichen Charakter. Zwar soll hier schon im 11. Jahrhundert eine Kirche gestanden haben, aber offenbar ist von diesem ältesten Bau kaum eine Spur mehr zu entdecken. Viele Restaurationen gaben ihr eine andere Physiognomie. Noch in neuester Zeit wurde sie wieder, wie ihr Aeusseres und Inneres zeigt, geputzt. Im Fenster über dem Haupteingang bemerkenswerthe gemalte Scheiben: Maria mit dem Kinde, die Fleischtöne weiss in weiss, Gewand blau, Grund gelb; oben zwei männliche Figuren, etwas undeutlich, wohl Heilige, die letztern jedenfalls aus einer frühern Zeit, als

Maria, welche aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts abstammen dürfte.

7) Die *ehemalige Karthause*, jezt Waisenhaus, der Theodorkirche gegenüber. Schon der Eingang in den Hof, ein altes steinernes Portal mit gedrücktem Rundbogen, ist beachtenswerth wegen des Frescogemäldes an demselben, darstellend: Maria mit dem Kinde, dabei ein Heiliger, ein Bischof, dann Johannes der Täufer, Hieronymus mit dem Löwen, wieder ein Bischof, — die beiden letztern Köpfe charakteristisch und noch ziemlich gut erhalten; alles lebensgross, eine kunsthistorische Merkwürdigkeit, aus welcher man den Grad der Malerei im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, in welche Zeit wir dasselbe setzen, entnehmen kann. Wenn in Folge neuer Bauten dieses Portal wegkommt, wovon die Rede ist, sollte man die bessern Bestandtheile des Bildes, z. B. die erwähnten Köpfe, unbeschädigt abzulösen trachten. Die Kirche selbst sammt dem Kloster stammt aus dem fünfzehnten Jahrhundert *), jene ward um 1416, diese während des grossen allgemeinen Conciliums zu Basel, (1431—1448) vollendet. Die Reformazion machte dieser Karthause ein Ende. 1529 wurden alle Klöster in Basel, die nicht schon selbst vorher freiwillig sich aufgehoben hatten, säkularisirt. Lange Zeit blieb die Karthause unbenutzt, im Jahr 1669 ward sie zum Waisenhaus eingerichtet und dient noch zu diesem Zweck.

Die Kirche hat von ihrer ursprünglichen Gestalt viel verloren, nur der vordere halb runde Theil, das ehemalige Chor, enthält noch Ueberbleibsel der alten spitzbogigen Fenster. Im Innern die Wappen der Herren, welche während des Conciliums in Basel starben

*) *Siehe Neujahrsblatt von Basel* 1838.

und hier begraben liegen; ohne Kunstwerth. Interessanter, obgleich nicht aus der bessern Zeit, einzelne alte gemalte Scheiben, theils Heiligen-, theils Wappenbilder; oben im Fenster neben dem (Lettner oder der Empore) das Bild des Kaisers Ladislaus und eines Bischofs, sehr alt. Mehrere Scheiben sind defekt.

In der Karthause *zwei* Gegenstände bemerkenswerh: 1) Die *Zelle* der Gäste, 2) der *Kreuzgang.*

1) An der Zelle blieb alles Wesentliche in der ursprünglichen Gestalt. An der Decke kleine Schnitzarbeiten von Holz: in der Mitte Christus, Brustbild, in einiger Distanz, den ersten Kreis um diesen Mittelpunkt bildend, die vier Evangelisten nnd die Thiere der Apokalypse; im zweiten Kreise Engel mit den Leidens-Instrumenten, Ruthe, Dornenkrone, Nägel, Kreuz u. s. f., alles ziemlich gut erhalten und nicht mit Farbe übertüncht; die Arbeit technisch nicht übel; der Verfertiger unbekannt, wahrscheinlich ein Karthäuser selbst. — Ferner sechs gemalte Scheiben: 1) Christus jagt die Wechsler aus dem Tempel; 2) Fusswaschung; 3) Einzug in Jerusalem; 4) Abendmahl; 5) Christus in Gethsemane; 6) Judaskuss, Verrath. Verfasser unbekannt. Nur so viel lässt sich aus der Arbeit schliessen, dass No. 1 und 4 von Einer Hand und vielleicht aus dem Ende des sechszehnten Jahrhundert sind; die Farben ungünstig gewählt und angewendet, der Totaleindruck sehr gering; dagegen einzelne Gesichter charakteristisch und die Behandlung überhaupt einer flüchtigen kolorirten Skizze ähnlich. Die vier übrigen bessern Scheiben möchten wir in die Zeit der Erbauung der Karthause setzen; sie stammen ohne Zweifel auch von Einem Meister her; in allen gleiche Behandlung; die Köpfe grau in grau, nicht kolorirt, die Farben: Purpur,

Blau und Blau-Grau kräftig gehalten, auch in der Darstellug Beweglichkeit. Das Ganze von guter Wirkung. Zeichnungsfehler muss man nicht achten. Einzelne Physiognomieen ausdrucksvoll, z. B. Judas mit dem rothen Haar in der Fusswaschung, die zwei hintersten Jünger im Einzug zu Jerusalem. Auch die arabeskische Einfassung der Bilder durchweg gut*), mitunter sehr eigenthümlich, z. B. oben in „Gethsemane“ wundersame Gestalten und Gesichter; in „Jerusalem,“ in den Zwickeln, Moses und Aron, in der Landschaft das Steinenthor zu Basel, welch' letzteres auf einen damals in Basel wohnenden Verfertiger schliessen lässt. Ein Namenszeichen haben wir nirgends entdecken können, wie denn überhaupt die Alten damit zurückhielten. — In derselben Zelle ein Oelbild, Portrait von Hieronymus Zschegkenbürlin, ein junger, reicher Bürger von Basel, der lange ein flottes Leben geführt, dann plötzlich sich bekehrt, in die Karthause sich begeben und

*) *Arabesken nennt man in der Malerei die aus der Thier- und Pflanzenwelt entlehnten, von der Phantasie des Künstlers in originelle Formen und Gestalten umgeschaffenen und unter sich verbundenen Gegenstände; sie können sowohl eine selbstständige, künstlerische Darstellung sein, als zu blosser poetischer Einfassung (Kranz) eines Bildes dienen. Unter den jetzt lebenden Künstlern, welche das arabeskische Fach hauptsächlich betreiben und darin grosse Virtuosität erlangt haben, dürfte wohl Neureuther in München die erste Stelle einnehmen. Die Arabesken kommen bei den alten Römern zur Verzierung ihrer Gemächer sehr oft vor. Kleine menschliche Figuren und mythologische oder phantastisch erfundene Thiergestalten entschlüpfen den reichen Laub- und Blumengewinden, mit denen sie verwachsen zu sein und in welche sie sich wieder zu verlieren scheinen.*

ihr alle seine Reichthümer vergabt hatte. Sein Bildniss gewährt einen Blick in die damalige Malerkunst in Basel. Denn es lässt sich nicht annehmen, dass es später auf Ueberlieferungen hin componirt worden sei, und gewiss auch musste der *erste* lebende Maler einen so grossen Herrn abbilden. Er trägt rothe Kappe, starke blonde Haare, in der Hand eine Rose. Das Gesicht nicht ohne charakteristischen Ausdruck, Einzelnes auch gut gemalt, wie Hals und Kleid. Dagegen Arme und Hände sehr unbeholfen, die Stirne verzeichnet. Das Gegenstück, wahrscheinlich auf Geheiss des fromm gewordenen Zschegkenbürlin's neben seinem Bild als „Memento mori" aufgestellt, — ein Todtengerippe, noch mit Haut überzogen, woran die Würmer nagen; höchst ekelhaft. Der Schädel, von hellerem Lokalton, als das Gerippe, ist restaurirt.

2) Der Kreuzgang. Von interessanter Architektur nicht die Spur. Bemerkenswerth dagegen in kunsthistorischer Hinsicht eine Reihe von Freskogemälden an der Wand desselben, aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, denn sie wurden gewiss in der ersten Zeit nach Erbauung der Karthause verfertigt.*) In einigen Bildern erkennt man eine gewisse Composizionsgabe des Malers, wahrscheinlich eines Ordensbruders; im Durchschnitt aber sind sie sehr unerquicklich und stehen etwa auf der Stufe der ältesten bekannten Holzschnitte, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In der, zwar streng restaurirten, Malerei der ursprüngliche Typus doch nicht sehr entstellt. Der Inhalt bezieht sich auf die Legende von der Stiftung der *ersten* Kart-

---

*) *Um dieselbe Zeit (Kirchenversammlung v. 1431 — 48) mochte auch der Todtentanz im Klingenthal entstanden sein.*

hause in *Grenoble*. Bischof Hugo von Grenoble hatte einst im Traume 7 Sterne zu seinen Füssen fallen sehen. Bald darauf erscheinen vor ihm sieben Männer *), Bruno von Cöln an der Spitze, welche in einer Sache Rath bei ihm holen. Sie fallen vor ihm nieder (siehe das betreffende Bild, worin diese Sieben übrigens eher Frosch-, als Menschenleiber zu haben scheinen), er geht sogleich mit ihnen in die Wildniss und befiehlt ihnen, hier eine Karthause zu bauen, was die Mönche ohne Verzug thun. (Siehe das Bild, in welchem sie alle Baugeschäfte verrichten; in einer folgenden Abtheilung das vollendete Gebäude von allen Seiten dargestellt). So unbeholfen die Malerei ist, man sollte dennoch um ihres kunsthistorischen Werthes willen dazu Sorge tragen, denn es existiren aus jener Zeit selten mehr so grosse Bilder.

Blosse Raritäten in der Karthause gehören nicht hieher.

Dies die wichtigsten alten Kirchen in Basel; die übrigen sind architektonisch unbedeutend. So viel fügen wir noch bei, dass sich Reisende allenfalls keine Mühe geben, den Kreuzgang in der ehemaligen Domprobstei, der sich von einem Reisebuch in das andere einge-

---

*) *Die Zahl sieben — bei den Juden heilig — hat auch eine christliche Bedeutung: 7 Tage der mosaischen Weltschöpfung, 7 Tage der Woche; in christlicher Beziehung die 7 Kirchenvereine Asiens; 7 Schwerter im Herzen der schmerzhaften Madonna, als die 7 Worte am Kreuz andeutend; 7 Bitten des Vaterunsers; 7 Sakramente (Taufe, Firmung, Abendmal, Busse, letzte Oehlung, Priesterweihe, Ehe); 7 Siegel am Buche der Offenbarung; 7 Todsünden; 7 Schläfer u. s. w. S. Menzel.*

schmuggelt hat, aufzusuchen, es existirt davon keine Spur mehr, wie wir uns selbst überzeugt.

Zu den bessern mittelalterlichen Bauwerken wäre noch das Spahlenthor zu rechnen; wir begnügen uns, bei dem vielfachen, noch zu bearbeitenden Stoffe, darauf aufmerksam gemacht zu haben.

Die bisherigen Baudenkmale gehörten der *ersten* Periode der Baukunst in Basel an. Aus der *zweiten* erwähnen wir vorerst:

Das Rathhaus. Seine Erneuerung von Grund aus ward im Jahr 1508 begonnen und 1521 vollendet; die Architektur zeigt, dass der altdeutsche Styl schon nicht mehr rein sich erhalten hatte. Indessen ist uns diese Bauart bedeutend lieber, als der im 17. und 18. Jahrhundert herrschende sog. Perrükenstyl. Ueber die bauliche Seite des Rathhauses wegeilend, da sie weder wahren Genuss, noch Belehrung bieten kann, durhgehen wir noch summarisch die Malereien daran.*) Der Vater Holbeins wurde als erster Malermeister an dem vollendeten Rathhaus angestellt; auch sein Sohn Hans (Holbein der jüngere) half dabei, so dass wohl ursprünglich alle Wand- und Mauergemälde von beiden Holbein herrührten. Aber sie litten durch Feuchtigkeit der Mauern und wurden mehrmals überarbeitet, oder gingen ganz zu Grunde. In den Jahren 1609 und 1610 übermalten Hans Bokh und seine Söhne die sämmtlichen Bilder des Rathhauses; — 1710 wurde ein Akkord geschlossen mit Benedikt und Hans Georg Becker, Gebrüder, auch Andreas Holzmüller und Jacob Stein-

---

*) *Es wäre wohl auffallend, wenn wir dieselben, da sie mit dem Gebäude verwachsen sind, in den Abschnitt: Malerei verweisen wollten.*

bröchel, alle vier Bürger und Maler zu Basel „wegen Erneuerung der Gemälde *vor*, *in* und *unter* dem Rathhaus“.

Erläuterung der Bilder. An der Aussenseite, im obersten Stock, adeliche Personen in der Tracht des Mittelalters; neben der Uhr zwei Wappenhalter mit dem Baseler Wappen. Im mittlern Stock: allegorische Figur, die Gerechtigkeit mit Krone, Schwert und Waage, die Augen offen*). Im untern Stock links Fastnachtzug von Kindern, nicht übel gruppirt: sämmtliche Darstellungen in Fresko; Malerei und Zeichnung mittelmässig.

In der Halle ebenen Fusses (wenn man hineintritt, rechts): Josaphat, König von Juda, ein mächtiger und weiser Fürst, für gute Ordnung im Staate besorgt; hier der Moment, wie er den von ihm für die Städte in Juda eingesetzten Richtern die Wichtigkeit ihres Amtes erklärt, ihnen zurufend: „sehet zu, was ihr thut, denn ihr haltet das Gericht nicht den Menschen, sondern dem Herrn. — Darum thut, was Euch befohlen, treulich, denn bei dem Herrn ist kein Unrecht, noch Ansehen der Person“ u. s. w. (S. Buch II. der Chronik, 17 und folg.) Dieses Gemälde ist eines der bessern im Rathhaus, in den Gesichtern Ausdruck,

---

*) *Die Gerechtigkeit wird zuweilen mit verbundenen Augen dargestellt, was uns nie passend dünkte, wenn die Auffassung nicht satyrisch gemeint war. Denn die Gerechtigkeit soll sehen. Dass sie als weibliche Fgiur erscheint, rührt schon von den alten Künstlern her, welche den Tugenden, Lastern und fast allen abstrakten Begriffen weibliche Gestalt gegeben haben. Die spätern Meister hielten sich an diese Regel und meistens auch an das antike Kostüme.*

die Componirung verständig; Josaphat von würdiger Haltung. Die Richter horchen aufmerksam zu, scheinen aber das Vorgetragene etwas mühsam zu fassen. Rechts einige tüchtige, gelungene Figuren. Dieses, wie das folgende Bild, hat *Joh. Senn*, gebürtig aus Liestal, (s. pag. 281) restaurirt, der im historischen und Genrefache Vieles und Löbliches produzirte.

An der Wand gegenüber (links vom Eingang) Herodes noch als junger Mensch, wie er die Beisitzer des Synedriums, welche ihn verurtheilen sollten, weil er den von ihm und seinen Soldaten gefangenen „Erzräuber“ Ezechias, der weit und breit das Land beunruhigte, auf eigene Faust hinrichten liess, statt ihn dem Urtheil des Synedriums zu überliefern, — dermassen aus der Fassung bringt, dass sie verstummen; er erscheint in trotziger Haltung, nicht als schuldiger Angeklagter vor ihnen, nicht demüthig, sondern sie verachtend. Die Darstellung übrigens weniger gelungen, als Josaphat.

Neben der Treppe eine Statue, ziemlich leer und flach, von welcher wir lesen, sie sei im Jahr 1580 durch Meister Michel um fl. 50 gemacht worden und stelle den Munatius Plancus, Gründer von Basel-Aeugst vor. Oben an der Stiege eine kleinere Figur, soll zur Erinnerung an einen Standesboten da stehen, der mit Briefen binnen 24 Stunden von Basel nach Strassburg und zurück lief und dann todt niederstürzte; ohne Kunstwerth. Jenseits des innern Hofs oben an der Mauer ein Freskogemälde: Moses mit der Gesetztafel, unbedeutend.

Neben der Treppe (oben rechts): das jüngste Gericht, von Hans Bokh, theils schlecht gemacht, theils verdorben. Maria als Fürbitterin neben Christus noch er-

kennbar und im Ausdruck leidlich; unten Petrus mit dem Schlüssel; dann ein Bischof zuschauend, wie zwei Pfaffen von den Satansdienern fortgeschleppt werden; etwas erstaunt, scheint er doch zu denken, hol' er sie nur, sie taugten wirklich nichts. Auch eine Nonne ist schon zum Höllenpfuhl promovirt. Fast in allen Composizionen des jüngsten Gerichts erscheinen immer eine Zahl Pfaffen als Beute des Teufels*). Uebrigens hält diese Darstellung von Bokh keine nähere Prüfung aus: der Fehler in Affassung, Malerei, Zeichnung u. s. f. mehr, als genug.

Neben demselben ein zweites Wandgemälde, die keusche Susanna, vor den Richter gebracht und von den beiden Alten, die sie missbrauchen wollten, fälschlich angeklagt; ferner die Darstellung, wie die Schändlichkeit jener Beiden entdeckt, mit Steinigung bestraft, und Susanna wieder zu Ehren gezogen wird. Diese Bilder wieder ohne grossartige Auffassung und in der technischen Behandlung sehr mangelhaft; die Gemälde im Vorzimmer des Stadtraths-Saales nicht besser. Wir wenden uns an einige erfreulichere Gegenstände in dem anstossenden stadträthtlichen Sitzungszimmer. Vorerst an Deken und Wänden allerlei Schnitzwerk in Holz, laut gedruckten Schriften, von Matthias Giger, 1616 verfertigt**); originell der mittlere Balken, in welchem die Hasen gegen die Jäger und Hunde sich empören, sie überwältigen, gebunden wegführen und auf den Hunden mit stolzer Ge-

---

*) *Siehe auch jüngstes Gericht von Cornelius; Beschreibung in Münchens Kunstschätzen (München 1841) vom Verf.*

**) *Sollte dies nicht eine Verwechselung mit Konr. Geiger sein?*

berde einherreiten gleich Knaben, die zum ersten Mal auf's Ross sitzen. Dieses Motiv kommt in der ältern Kunst nicht selten vor: billig, dass die Hasen, die sonst für feig und dumm gelten, auch einmal als tapfer und listig erscheinen. Das Schnitzwerk, selbst in den menschlichen Figuren, für die damalige Zeit recht brav. Eine ähnliche, freilich viel künstlerischer behandelte Composizion hat *Disteli* in Solothurn, einer der geistreichsten lebenden Schweizerkünstler, vor einigen Jahren gezeichnet (das Blatt ist in lithographirtem Contur zu Solothurn herausgekommen), — eine Revolution der Hasen bricht gegen einen Jäger aus, das ganze Heer derselben stürzt auf ihn los, hängt sich ihm an Flinte, Hut, Kleider, plündert seine Waidtasche, und quält den beinahe vor Entsezen Einsinkenden mit ausgelassener Freude; von ferne sehen dem Spektakel zwei riesen- und geisterhafte Hasengestalten in feierlicher Stellung zu, als riefen sie dem Jäger „dies irae, dies illa!"

In demselben Rathszimmer mehrere *neue*, sehr hübsch gemalte, Scheiben, Wappen verschiedener Stadtrathspräsidenten; die einzelnen Stücke so geschickt zusammengefügt, dass man die Bleiadern, welche dieselben verbinden, nur in der Nähe bemerkt. Die Harmonie und das Feuer der Farben, die scharf gezeichneten heraldischen Formen bringen eine angenehme Wirkung hervor. Im Schützenhause werden wir schöne *alte*, gemalte Fenster sehen und können alsdann Vergleichungen zwischen jenen und diesen anstellen. Gewiss entsprechen diese neuen Scheiben allen billigen Forderungen. Sie sind von den Gebrüdern Helmle in Freiburg gemalt. (S. Freiburg.)

In den übrigen Räumen des Rathhauses nichts von Bedeutung.

Als Monumente der *dritten* Bauperiode in Basel bezeichnen wir das neue Spitalgebäude und das neue Gesellschaftshaus an der Rheinbrücke. In beiden spricht sich keiner der bekannten Baustyle entschieden aus; es sind modern-bürgerliche, aber mit ästhetischem Sinn ausgeführte Häuser. An dem Spital tadeln wir nur, dass der von Grund auf neu errichtete Theil nicht als selbstständiges, nach allen Seiten freies Gebäude hingestellt wurde. Dasselbe ist mit einem alten, zu den nämlichen Zwecken renovirten, Hause verbunden; alt und neu passt nicht zusammen, der einheitliche Eindruck ist verloren.

Gleichsam als Uebergang von der Architektur zur *Skulptur* stellen sich uns in Basel nebst andern namentlich zwei öffentliche, kleinere Monumente dar: 1) Der Fischmarktbrunnen, *alt*. 2) das Denkmal für die bei St. Jakob Gefallenen, *neu*. Jener, was architektonische Zeichnung betrifft, im altdeutschen Styl gehalten, das Profil hübsch; Laubwerk und Figuren könnten besser sein. Die Hauptfiguren: Maria, Johannes, Petrus unbeholfen, in den Gesichtern jener lachende, der altdeutschen Skulptur eigene, Zug. Eben so gering oder noch geringer die Statuetten auf den Ecksäulen, Tugenden und die Engel und Propheten oder Heiligen.— Der Brunnen mag dem vierzehnten Jahrhundert angehören. Das Denkmal, welches die Bürger Basels den bei St. Jakob Gefallenen 1823 errichteten, liegt ausserhalb der Stadt und ist im altdeutschen Pyramidalstyl ausgeführt, die Verzierung von Laubwerk; auf den Seiten die Wappen jener Kantone, deren Söhne Theil an der Schlacht genommen.

Beim Mangel an *bedeutenden* Werken der *Skulptur* (einen Theil davon sahen wir am Münster) muss diese Rubrik unausgefüllt bleiben.

MALEREI.

Mittelmässige Leistungen in diesem Zweige trafen wir in dem Rathhaus. Besseres finden wir im Gebäude der öffentlichen Bibliothek, zur Mücke genannt.

In den untern Räumen eine sehr schätzbare Sammlung, meistens Bilder von Hans Holbein, der Jüngere. Eine kurze biographische Skizze dieses Meisters als Indrodukzion *).

Die Erscheinung, dass eine *ganze* Familie sich der Kunst widmet, gehört nicht zu den Seltenheiten: wir erinnern an Erwin von Steinbach und die Seinigen, an die van Eyck's, Carracci's, Mengs, Füssli's, Guerin und viele andere. So eröffnen auch Hans und Sigmund Holbein, zwei Brüder, den künstlerischen Familienreigen und drei Söhne des erstern, Ambrosius, Hans und Bruno folgen ihnen nach. Hans, der Vater, laut glaubwürdigen Angaben um 1450 zu Augsburg geboren, lebte nach 1505 daselbst. Später wurde er, wie wir oben gesehen, nach Basel berufen, um das Rathhaus mit Gemälden zu schmücken. Sein Bruder Sigmund soll 1456 zu Augsburg geboren und 1540 in Basel gestorben sein, übrigens lange in Bern gelebt, gemalt, Haus und Hof besessen, dann, über den steigenden Ruhm seines Neffen Hans erfreut, diesen zum Universalerben eingesetzt haben. Ambrosius, Erst-

---

*) *Sein Leben ausführlich beschr. von Ulrich Hegner Berl.* 1827.

geborener des alten Hans, 1484 zu Augsburg geboren, war 1517 in Basel zünftig. Von Bruno, dem jüngsten Sohn, ebenfalls Maler, ist wenig bekannt.

Das bedeutendste Glied dieser Familie war *Hans*, Bruder des Ambrosius und Bruno. Iseli, Professor Beck und Paul von Stetten erklären *Augsburg*, Carl v. Mander *Basel*, Prof. Seybold endlich *Grünstadt* an der Hard für den Geburts*ort* von Hans Holbein dem jüngern. Mit Ulrich Hegner halten wir aus verschiedenen Gründen die erste Ansicht für die wahrscheinlichste. Als Geburts*jahr* wurde allgemein das Jahr 1498 angenommen, bis C. Patin dasselbe darum auf 1495 setzte, weil er schon 1514 und 16 eine seltene Geschicklichkeit in der Kunst bewiesen habe. Das ist aber wahrlich kein Grund; weist doch das Künstlerregister Beispiele frühzeitiger Entwickelung genug nach: Mantegna malte schon im 17. Jahre eine Tafel für den Hauptaltar von St. Sofia zu Padua; Lucas von Leyden stach als neunjährig eigene Bildchen auf Kupfer und malte als zwölfjährig die Legende von Hubertus und anderes; Benvenuto Cellini, da er im fünfzehnten Jahre als Goldschmid in die Lehre trat, holte in wenig Monaten die besten Gesellen ein; Carl Cagliari, Sohn von P. Veronese, malte im siebzehnten Jahre ganz trefflich; Luca Cambiaso componirte im fünfzehnten Jahre schon gut; Albani legte sich im zwölften Jahre mit allem Eifer auf die Kunst; Bernini verfertigte als zehnjährig einen Kopf von Marmor; Murillo fing schon als Knabe in Kadix an, auf eigene Rechnung eigene Gemälde zu verkaufen; A. R. Mengs malte von seinem achten Jahre an in Oel, Miniatur und Email; Cornelius componirte schon im zwölften Jahre sehr brav. Man könnte dieses Verzeichniss noch ganz bedeutend

vermehren. Doch genug; wir wollen also beruhigt das Geburtsjahr von Hans Holbein auf 1498 belassen. Wo und wann jemand geboren sei, bleibt ohnehin weniger wichtig, als was er geleistet.

In *Basel* ergriff Hans Holbein der jüngere unzweifelhaft schon frühe unter der Anleitung seines Vaters den künstlerischen Beruf. Später, im Jahr 1519 kaufte er daselbst das Bürger- und Zunftrecht und verheirathete sich, wie Hegner sagt, „in unüberlegsamer Jugend“. Dies sein Unstern. Nach übereinstimmenden Berichten war seine Frau ein zänkisches Weib, mit der er keine glücklichen Tage verleben konnte, und so theilte er Dürers Schicksal, dessen Ehehälfte ihn auch sein ganzes Leben hindurch quälte. Holbein scheint zuweilen seinen Aerger im Weine versenkt zu haben; wahrscheinlich von daher mag es kommen, dass Einige (Patin, Iselin, Fiorillo) ihn als einen höchst liederlichen Menschen qualifiziren. Dass er aber nicht habituell ein unordentliches Leben führte, geht wohl aus der grossen Zahl und der Qualität seiner Werke, wie aus seinem Verhältniss zu den ausgezeichnetsten Männern hervor. Erasmus von Rotterdam, der grösste Geist, der vielleicht je in Basels Mauern lebte, war ihm sehr günstig; der gelehrte Buchdrucker Frobenius sein Freund, der ihn auf jede Weise hervorzog; Bonifacius Ammerbach ebenso. Also werfe man auf Holbein's Leben keinen Schatten, wenn solche Männer ihn ihrer Freundschaft würdig hielten. Wenn er bisweilen nicht zur Arbeit aufgelegt sein mochte, so hat er dies mit den meisten genialen Leuten gemein.

In Basel fand unser produktive Künstler, obgleich er sehr vieles daselbst ausführte, (Fresken am Rathhaus und anderen Gebäuden, Staffeleibilder u. s. f.) nicht

immer hinreichende Beschäftigung, daher er um 1517 einige Jahre in Luzern zubrachte und nebst andern, wie Hegner berichtet, das nun leider abgetragene Haus des damaligen Schultheissen Hertenstein, in- und auswendig bemalte. Sogar zu Altorf (K. Uri) arbeitete er; auch in Bern. Sobald er wieder Geld genug gesammelt, kehrte er nach Basel zurück. Es näherte sich allmälig die Reformazion; schon im Jahr 1525 setzte der Rath zu Basel den Klöstern Pfleger und Schaffner; niemandem konnten die Dinge, die da kommen würden, zweifelhaft sein. Jede grosse, in die Lebensverhältnisse der Bürger tief eingreifende Staatsveränderung influenzirt aber, wenn sie auch nach überstandener Krisis die schönsten Früchte bringt, eine Zeit lang nachtheilig auf die Kunst. Die für das neue System Eingenommenen beschäftigen sich hauptsächlich mit seiner Entwickelung, ihre Liebhabereien treten momentan in den Hintergrund. Andere sehen in den Neuerungen den Ruin aller Wohlfahrt, fürchten sich beständig und ziehen ihre Hand von allem ab, was nicht zu den nothwendigsten Bedürfnissen gehört. So lässt es sich erklären, dass Holbein in Basel je länger, je weniger einen passenden Wirkungskreis fand, dessen sein Geist bedurfte. Im J. 1526 fasste er daher den Entschluss, in England sein Glück zu versuchen. Er hinterliess in Basel viele schöne Gemälde und Zeichnungen, von denen Ammerbach den beträchtlichsten Theil besass und welche jetzt in der Bibliothek aufbewahrt sind.*) Eine nicht geringe Zahl derselben

*) „*Es war in der Mitte des* 17. *Jahrh. nahe daran, dass die Ammerbach'sche Sammlung nach Amsterdam verkauft worden wäre. Zum Glück ward gerade damals das Jubeljahr der Universität Basel gefeiert, wodurch der va-*

beurkundet Holbeins grosse Meisterschaft, so dass man nicht etwa annehmen muss, er verdanke seinen Ruhm erst der spätern Periode, da er in England auftrat; seine dortige Laufbahn hatte nur den schon erworbenen Kredit noch gesteigert. Holbein war der Gründer einer neuen Kunstepoche in Basel. Er hob namentlich die *Portraitmalerei* zu einer bewundernswerthen Höhe und steht in dieser Beziehung mindestens so hoch, als van Dyk, wenn auch sein Styl ein ganz anderer ist. Rücksichtlich des Styls hat man ihn oft mit Leon. da Vinci zusammengestellt. Dass er auch Schüler bei sich erzogen, behaupten Einige und nennen Christoph Amberger von Nürnberg und Hans Asper von Zürich, jedoch nur diese zwei, als seine Lehrlinge.**) Gewiss ist die Sache nicht, man kann nur mit Zuversicht behaupten, dass beide in ihren Arbeiten Holbein zum Vorbild nahmen. Die beste Schule pflanzt übrigens *der* Meister, welcher seine Werke so ausführt, dass noch die spätesten Geschlechter mit Nutzen nach denselben studiren können. Welcher angehende Künstler in Basel wollte aber die Holbein'sche Fundgrube auf der Bibliothek unbenutzt lassen!

Mit Empfehlungen von Erasmus an Thomas Morus, nachmaligen Grosskanzler und Siegelbewahrer von England, damals schon in hohem Ansehen, ging Holbein

---

terländische Sinn auf's neue rege gemacht und die Regierung veranlasst wurde, das Ganze im Jahr 1661 *um* 9000 *Reichsthaler an sich zu bringen.*" *Hegner.*

**) *Amberger hatte sich durch ein Bildniss Karls V. besonders berühmt gemacht, arbeitete zu Nürnberg, Augsburg u. s. f. und starb um* 1570. *Ueber Hans Asper siehe Zürich pag.* 94 und 95.

im Jahr 1526 nach London. Der Charakter seiner Frau soll ihm den Abschied sehr erleichtert haben.

Holbein, von Th. Morus gut aufgenommen, hielt sich bei 3 Jahren in dessen Hause auf, während welcher er ihm viele Bilder, unter andern die Glieder seiner Familie, malte. Nachher trat er in die Dienste des Königs Heinrichs VIII., erhielt eine Wohnung im Pallast und einen Gehalt von dreissig Pfund, nebst der besondern Bezahlung seiner Gemälde. In England war die Kunstliebhaberei der Grossen, die man einen Nationalzug nennen kann, der mit dem innigen Familienleben der Engländer harmonirt, vorzüglich auf *Portraitmalerei* gerichtet. Van Dyck, der hundert Jahre später dort arbeitete, fand diese Tendenz noch vorherrschend. Holbein portraitirte mehrere Male den König und eine grosse Menge vornehmer Personen; er stand in ungemeinem Ansehen. Auf alle Zweige der Kunst, Goldschmied-, Schmelz-, Münz- und Holzschneiderarbeit, was er alles schon in Basel kultivirt haben soll, übte er jetzt seinen Einfluss aus und führte sogar die zierliche Bauart Italiens aus dem sechzehnten Jahrhundert ein. Ausgezeichnete fremde Künstler, wie er, fanden in England um so eher günstige Aufnahme, weil aus den Eingeborenen selbst zur Seltenheit ein grosser Bildner hervorging. Sie theilten diese Eigenschaft oder diesen Mangel mit den alten Römern, mit denen sie überhaupt manches gemein haben, aus deren Mitte auch wenige Artisten entsprangen und welche sich daher mit griechischen Meistern versahen. Der erste *englische* Künstler nämlich von bedeutendem Ruf war *William Hogarth*, 1697 oder 1698 geboren, † 1764. Dann stiftete Sir *Josua Reynolds* (geb. 16. Juli 1723) eine eigenthümliche Malerschule. „Er legte, sagt

Passavant*), den Grund zu jener Behandlungsweise, welche durch die Tiefe des Tons und die saftige Färbung der englischen Schule die Richtung gab, worin sie vor allen jetzt bestehenden den Vorrang behauptet. Er war Präsident der im Jahr 1769 errichteten königlichen Akademie der Künste, Er malte Portraits und historische Bilder. Er starb im Febr. 1792. Seine Werke sind grösstentheils von S. A. Reynolds gestochen.“ Aber auch noch im neunzehnten Jahrhundert florirten neben englischen immer noch ausländische Meister, wie namentlich Heinr. Füssli (siehe pag. 109) Unter jenen war *David Wilkie*, der leider voriges Jahr in Constantinopel starb, das vorzüglichste Talent. Wie in der Malerei, so wurden auch in der Bildhauerkunst seit Anfang des 16. bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts fast alle bedeutenden Werke in England von *fremden* Künstlern ausgeführt. — Nach dieser kurzen Episode dürfte es dem Leser um so klarer werden, wie Holbein in England eine so feste und glänzende Stellung einnehmen konnte. Er war seinen dortigen Collegen zu sehr überlegen. Von den Erzeugnissen seines Fleisses enthalten die öffentlichen Gallerieen und Privatkabinette jenseits des Canals und auf dem Continent Belege: und doch müssen manche seiner Bilder in England zuerst bei dem Brande von 1666, der über 13000 Häuser in Asche legte, dann im Jahr 1697, als der Pallast zu Whitehall mit 150 anstossenden Häusern in Flammen stand, zu Grunde gegangen sein. Indessen bewahrt London immer noch vorzügliche

---

*) *Kunstreise durch England* 1833.

Holbein'sche Bildnisse, mit deren Aufzählung wir uns natürlich nicht befassen können.*)

Heinrich VIII., so oft er auch die Gunst gegen seine Untergebenen wechselte, unserem Künstler blieb er doch immer gewogen. Als Beweis seiner freundlichen Gesinnung gegen ihn Folgendes: Holbein fängt mit einem bei Hofe angesehenen, englischen Grafen schwere Händel an und wirft ihn sogar die Treppe herunter. Er fühlt sogleich, dass er einen dummen Streich gemacht, eilt zum König und bittet um Verzeihung, welcher erklärt, er müsse dem Grafen Abbitte thun, wozu Holbein sich gerne versteht, obgleich derselbe ihn zuerst gereizt hatte. Der Graf erscheint nun wirklich beim König, beschwert sich bitter über den Maler, will sich mit einer blossen Abbitte nicht zufrieden geben, sondern verlangt ganz andere Genugthuung. Darauf der König: „geht und denkt daran, dass ich die mindeste Selbstrache als gegen meine Person gerichtet ansehe. Meint Ihr, dass mir wenig an diesem Mann gelegen sei, so wisset, dass ich aus sieben Bauern eben so viele Lords machen kann, aber aus sieben Lords nicht *einen* Holbein." Nach des Königs Tod, (1547) wurden die Umstände für Holbein nicht gerade ungünstig, aber doch weniger brillant. Der Thronfolger, Eduard VI., ein unmündiger Knabe, konnte natürlich, wenn er auch Neigung zur Kunst hatte, sie nicht fördern; der immer strenger um sich greifende Glaubenshass gegen die Bilder influenzirte nicht zum Besten auf die Künste überhaupt. „Dennoch, referirt Hegner, war Holbein beschäftigt. Vermuthlich geschah es auch

*) *Siehe darüber Fiorillo, Hegner, Waagen, Passavant, Nagler u. s. w.*

während der damaligen religiösen Gährung in England, dass er die kleine satyrische Passionsgeschichte zeichnete, die in 16 Sedezblättern von Hollar, obgleich ohne seinen Namen, geätzt worden. Es ist ein Werk durchaus spottenden Inhalts gegen das Papstthum. Judas erscheint als Kapuziner, Annas als Kardinal, Cajaphas als Bischof; als Türke gekleidet empfängt Pilatus Geschenke von Mönchen; der Schächer zur Linken ist auch ein Klostermann. Ueber die Höllenpforte, die Christus betritt, sind päpstliche Bullen und Wappen aufgehängt, und der Gebietsherr mit dreifacher Krone, (Tiare des Papstes) geziert, sucht ihm den Eingang zu wehren, indem er ihn mit Weihwasser besprengt.“ Die Papisten bezeichneten hinwieder in einem damals zu Rom herausgekommenen Buche Luther, Zwingli und Erasmus als die Kriegsknechte des Pilatus, die Christum gekreuzigt hätten. — Die Zeiten wurden dann für Holbein schlimmer. Denn Eduard VI. starb schon 1553; die Prinzessin Maria bestieg den Thron. „Da mit ihr, schreibt Hegner, das römische Glaubensbekenntniss wieder herrschend wurde, das sie mit Feuer und Schwert zu behaupten suchte, scheint Holbein von dem Schauplatz sich allmälig zurückgezogen zu haben.“ Das ist gewiss, dass wenn er als Autor jener antipapistischen Blätter nur im Verdacht stand, seiner kein freundlicher Blick von oben herab mehr wartete. Einer vielleicht noch sorgenvollern Zeit entriss unsern Künstler der Tod. Hans Holbein starb 1554 in London an der Pest im 56. Altersjahr.

Holbein hatte mehrmals seine Familie in Basel besucht und da er sein Bürgerrecht nicht aufgeben wollte, den damaligen Gesetzen gemäss, wiederholt die Erlaubniss zur Absenz begehrt, welche ihm vom Rath auch

bewilligt, ja 1538 ihm noch ein „Wart- und Dienst-Geld" für ein Paar Jahre dekretirt wurde, um ihn wieder anzuziehen. Laut allen Nachrichten kam er aber von jener Zeit an nicht mehr nach Basel zurück. Was er mit der Universalerbschaft seines Oheims (laut Testament von 1540) angefangen, weiss man nicht.

Nun die Sammlung selbst auf der Bibliothek.

A. Oelgemälde.

No. 1. Das Abendmahl, ziemlich gross, nach den Einen von Hans Holbein dem Vater, nach Andern von Holbein dem jüngern. Der Katalog entscheidet sich für das letztere, uns scheint das erstere wahrscheinlich. Die Malerei enthält so viele Härten, die Extremitäten sind so mangelhaft gezeichnet und modellirt, dass das Bild mindestens aus der frühesten Zeit des jüngern Holbeins herstammen müsste; aber es gleicht solchen, die unbestritten aus jener Periode herrühren, auch nicht. Abgesehen von dieser Frage, halten wir die Charakterisirung mehrerer Köpfe, trotz dem ungenügenden Kolorit, für originell, so z. B. Judas mit rothem Haar und gelbem Gewand (in symbolischer Bedeutung die Farben der Bösartigkeit); in einigen Figuren auch Handlung und Rührigkeit; Johannes dagegen nicht gut componirt: *schlafend* liegt er in Christi Schooss.

No. 2. Die Geisselung; mit Bezug auf Autorschaft und Qualität müssten wir ungefähr dasselbe Urtheil fällen, wie bei No. 1. Nur hat uns hier Charakter und Haltung Christi unangenehm berührt: er schreit laut auf, und schlägt vor Schmerzen die Beine übereinander; trivial! Selbst am Kreuze soll der Herr mit der Macht seines Geistes noch grössere Leiden überwinden. Der

Körper viel zu muskulos, manirirt. Besser, wenn auch übertrieben, die in tollem Eifer Geisselnden; besser auch der im Hintergrund schadenfroh zuschauende Pharisäer (derselbe Gedanke in der Geisselung, Bild No. 8, Passion).

No. 3.*) Das Abendmal, ein in Ausdruck, Haltung und Malerei von No. 1 sehr verschiedenes, nach unserer Ansicht gelungenes Bild.**) Vor allen ist Christi Charakter tiefer und edler, als dort; der Zweifel an der Möglichkeit eines Verraths auf den Gesichtern klar ausgesprochen. Das Colorit nähert sich italienischem Vortrag, die Modellirung durchweg fleissig; selbst in der Wahl der Farben zu den Kleidern Geschmack und Ueberlegung. Judas eine boshafte Physiognomie (auch hier mit rothem Haar), das Kinn auf die Hand gestützt, mit Gott und sich selbst zerfallen, und des Gewinns, den ihm sein Verrath bringt, keineswegs froh.

No. 4. Ecce Homo, „welch' ein Mensch", Worte, welche Pilatus (nach. Ev. Joh. c. 19.) mitleidvoll aussprach, als die Fanatisirten Christo die Dornenkrone aufgesetzt hatten. Die Bilder, welche diesen Moment darstellen, werden gewöhnlich „Ecce homo" betitelt. Hier Christus sitzend, mit gesenktem Haupt, Grau in Grau, kleine Figur; einfach behandelt, mit Wenigem Vieles geleistet.

No. 5. „Mater dolorosa", gewöhnliche Benennung der Bilder, welche uns die trauernde Mutter Jesu zei-

*) *Alle Bilder von No. 3 bis zu No. 26 sind, laut Catalog ebenfalls von Holbein dem jüng. und wir bezweifeln es nicht.*

**) *Wie wir wissen, dass hierüber andere Ansichten schon aufgestellt worden sind, das hindert uns nicht, dennoch bei der unsrigen zu bleiben.*

gen; Maria knieend; Styl und Format wie No. 4. Die Draperie dürfte gediegener sein; die architektonischen Verzierungen dagegen gut, verständlich, fleissig.

No. 6. Portrait des Erasmus, en face, Miniatur in Oel; Ausdruck nicht übel, Modellirung geringer, Colorit nicht rein. Wir werden später ein viel besseres Portrait desselben Gelehrten von Holbein treffen.

No. 7. Der Leichnam Christi (über der Thüre, die in's Kabinet führt, vom Jahr 1521), ein länglichtes, schmales Bild, das zwar keinen angenehmen Eindruck macht, aber doch in künstlerischer Beziehung von grossem Werthe ist. Mit Ausnahme des (etwa in der Manier des Guercino) zu dunkel gehaltenen Kopfes, das Colorit ganz wahr und natürlich, die anatomische Grundlage richtig, die Zeichnung überhaupt scharf und sicher, die einzelnen Theile des Körpers mit Umsicht und Kühnheit ausgearbeitet; das Ganze nicht ohne einheitlichen Eindruck. Für einen angehenden Künstler eine sehr gute Studie. Hegner erzählt, Holbein habe dieses Bild nach einem ertrunkenen oder „erhenkten" Juden gemalt und fügt bei: „die natürliche Wahrheit desselben macht die Sage glaublich".

No. 8. Die Passion, einst Kirchenaltarblatt, wurde von Basel stets mit der grössten Sorgfalt bewahrt. Sandrart (Maler und Kunst-Schriftsteller, † 1688 zu Nürnberg) war von diesem Bild so entzückt und beschrieb es dem Churfürsten Maximilian von Bayern als so vortrefflich, dass dieser im J. 1641. Abgeordnete nach Basel sandte, um dasselbe zu erwerben. Nach den Einen soll er 20,000 Thaler, nach den Andern Salzlieferungen im Betrage von 30,000 Gulden dafür anerboten haben; allein die Abgeordneten wurden mit aller Höflichkeit abgewiesen.

Acht Momente der Passion sind in Einem, jedoch

in acht Felder abgetheilten, Tableau dargestellt. Das Ganze von der gewohnten Altarform, oben im Halbkreis geschlossen. Die Malerei ist in allen *acht* Bildern durchweg nicht nur fleissig, sondern sogar elegant, die einzelnen Figuren bis in die geringsten Details mit Sorgfalt, die Physiognomieen mit Miniaturfeinheit, aber dennoch kräftig, ausgeführt. Ueberall gute Wahl der Farben (für Kleidung u. s. f.), weder eintönig noch bunt, die Wirkung der Bilder durch lebhafte, mitunter effektvolle Beleuchtung sehr günstig.

Specialbeschreibung:

a) Christus in Gethsemane; der Moment, da er mit Petrus und den beiden Söhnen des Zebedäus (Math. 26) hinausgegangen war, sie bei sich warten und wachen hiess, dann auf die Kniee niedersank und Gott um Abwendung der Leiden (des Kelchs) bat; seine Begleiter aber schlafen; im Hintergrund rücken schon mit Judas die Handlanger der Hohenpriester an, ihr Opfer zu holen; oben öffnet sich der schwer umwölkte Himmel und es erscheint der Engel (Luc. 22. 43.), das Kreuz als Siegeszeichen emporhaltend. Die Anordnung, der Contrast zwischen der Bekümmerniss Christi und der Sorglosigkeit der Jünger, die Beleuchtung, sowohl im obern Bilde, als unten beim Fackelschein, meisterhaft. In Christus ist die Seelenangst fast nur zu stark ausgedrückt, sein heroischer Sinn so zu sagen ganz entschwunden; Petrus (mit dem Schwert neben sich), schöne hohe Stirne, überhaupt eine markirte Physiognomie. Judas, der den Soldaten Christus zeigt, nicht zur Karrikatur gemacht, wie wir ihn häufig in alten Bildern sehen, was immer sehr fehlerhaft ist. Ob er gleich der schändlichsten Handlung sich schuldig gemacht, muss man doch annehmen, dass er früher gute Eigenschaften besessen,

und nicht schon äusserlich den Satan verrathen, sonst würde ihn Christus kaum zum Jünger angenommen haben. Auch steht ja in Matthäus (c. 27) selbst, Judas habe nicht geglaubt, dass Christus zum Tode gebracht werde, als es geschehen, habe er seinen Schritt bereut, die 30 Silberlinge dem Hohenpriester gebracht, und sich dann das Leben genommen. Ein seine eigene schlechte That Bereuender ist aber schon kein vollendeter Teufel. Damit wollen wir gar nicht sagen, dass die Kunst des Judas schonen solle; wir finden es z. B. ganz passend, dass Cornelius im jüngsten Gericht ihn (nebst Segest, dem Verräther von Deutschland) dem Höllenfürsten als Fuss-Schemmel hinlegt, und damit symbolisch andeutet, der Verrath sei unter allen Schandthaten die niedrigste; nur vor dem *karrikirten* Judas soll sich die Kunst hüten.

b) Der Judaskuss. Christus, nachdem er sein Gebet im Garten geendigt, weckt die Jünger. Da kommen die Bewaffneten hinzu, denen der Verräther gesagt, derjenige, welchem er einen Kuss gebe, sei Jesus (daher heute noch von falschen Freundschaftsbezeugungen der Ausdruck Judaskuss); Christus wird gebunden und misshandelt, lässt aber alles ruhig geschehen, ja — als Petrus sein Schwert gezückt und Malchus, dem Knecht des Hohenpriesters das Ohr abgehauen, mahnt er ihn ab, sprechend: „alle, die das Schwert nehmen, werden mit dem Schwerte umkommen.“ Auch hier die Anordnung ganz gut, die Hauptfiguren treten vor, und alle gehen deutlich von einander ab, mit andern Worten, das Gemälde hat Haltung, auch fehlt es nicht an Handlung und Bewegung. Bezüglich der Charaktere Christus anders aufgefasst, als im vorigen Bilde; die Angst ist einer philosophischen Resignazion gewichen, eine grosse Seelenruhe eingetreten; sein Blick einzig auf

Petrus gerichtet; Judas ebenfalls von andern Zügen, als vorhin, hier ein vollständiger Typus der niedrigern Judenrace, (stark gebogene Nase, vorstehendes Kinn); die abscheuliche Falschheit aber sollte noch schärfer sich ausdrücken; Petrus ganz von Grimm erfüllt und selbst dem Herrn zürnend, dass er ihn nicht will schalten lassen; das übrige Volk roh von Gesicht, wie in Geberden. Beleuchtung originell: ringsum rabenschwarze Nacht, dann die eigentliche Scene, getreu der biblischen Erzählung (Ev. Joh. 18), von Fackeln und brennenden Pechpfannen stellenweise in's hellste Licht gesetzt.

c) Christus vor dem obersten Priester. Nach Matthäus (c. 26) ward Jesus vor Cajaphas geführt; die Hohenpriester hatten falsche Zeugen gesucht und endlich zwei gefunden, welche Unwahres aussagten; Christus aber ertheilte keine Antwort, und der Hohepriester beschwor ihn hierauf, zu sagen, ob er der Sohn Gottes sei. „Du hast es gesagt, doch von jetzt an werdet ihr des Menschen Sohn sehen sitzen zur Rechten“ u. s. w., waren darauf Jusu Worte. Da zerriss Cajaphas das Gewand, sprechend: „er hat gelästert, was brauchen wir weiter Zeugen.“ Mit Bezug auf die Gruppirung, Beleuchtung und technische Vollendung wieder ein Meisterstück, dagegen haben wir den Mangel an Einheit des Moments zu tadeln, denn die Zeugen neben Christus geben eben ihre Unwahrheiten ab, und Christus schweigt immer noch, jede Antwort unter seiner Würde haltend und nur mit wehmüthigem Blick den Hohenpriester beobachtend, ob und welchen Eindruck die lügenhaften Aussagen auf ihn machen. Der letztere dagegen zerreisst das Gewand, als ob er aus Jesu Mund jene missbeliebigen Worte schon vernommen hätte. Durch diese Versetzung verschiedener Momente in Eine Darstellung

bekommen dann mehrere Physiognomieen einen schiefen Ausdruck. Christus, hätte er bereits zu Cajaphas gesprochen: „du hast es gesagt“ u. s. w., müsste offenbar eine imponirende, von seiner hohen Kraft und Begeisterung zeugende Haltung annehmen, nicht ganz passiv bleiben, wie hier; Cajaphas hinwieder müsste in seinem jüdisch-priesterlichen Glauben über Jesu Worte, als über eine Gotteslästerung, höchst entrüstet sein, etwa aufstehen, — eine unwillkührliche Bewegung des in Zorn Gebrachten — und heftig sein Kleid zerreissen. Statt dessen sitzt er mit ruhiger Miene da, nur seine Geberde deutet auf die Entrüstung. Der Künstler mochte zuerst den Moment der Zeugenabhörung im Sinne gehabt haben, denn der eine Zeuge *spricht* wirklich und Cajaphas horcht zu, aber dann unbewusst zum folgenden Moment übergegangen sein. Man kann aus diesem Beispiele sehen, wie nöthig und wichtig es ist, Mienen und Geberden in Uebereinstimmung zu setzen, und wie einzelne falsche Gestikulazionen einer ganzen Composizion sehr schaden können. Auch der Soldat rechts im Vordergrund unrichtig, indem auch *er* offenbar über Jesu Worte, welche, wie gezeigt, noch nicht gesprocheu waren, in Wuth geräth, und ihn dafür züchtigen will. Um dieses Gemälde zu geniessen, muss man sich die Hände von Cajaphas und diesen Soldaten ganz anders denken, dann haben wir den Moment der Zeugenaussage, wahr und charakteristisch aufgefasst, vor uns. —

d) Die Geisselung. Als Christus von den Hohenpriestern an Pilatus überantwortet ward, liess dieser die Geisselung geschehen und verurtheilte ihn zum Kreuz. Diese Darstellung gehört überall zu den widerwärtigsten, und hier machen extravagante Formen den Gegen-

stand noch abstossender. Die Knechte der Obrigkeit verdrehen ihre Leiber, um mit allen Kräften losschlagen zu können; schon liegen Splitter der Staubbesen am Boden und immer noch wird mit Fanatismus die Misshandlung fortgesetzt. Christus, an eine Säule gebunden, zwar die Schmerzen möglichst verachtend, erschrickt doch vor den, zum Streiche immer wieder erhobenen, Armen und zieht seinen nackten Leib zusammen, wie einer, der darin eine Erleichterung zu finden hofft. Es ist dies zwar eine natürliche Bewegung, aber doch ist jene gebräuchliche Auffassung, nach welcher Christus alle Schmerzen bezwingt, würdiger. Incarnat, Kleidung, Architektonisches u. dgl. ganz gut; die Zeichnung dürfte da und dort korrekter sein. Der Pharisäer im Mittelgrund, der zum Fenster hinein der Handlung schadenfroh zuschaut, eine charakteristische Episode.

e) Dornenkrönung. „Und nachdem sie ihn ausgezogen, haben sie ihm einen Purpurmantel umgelegt; und nachdem sie eine Krone aus Dornen geflochten, haben sie die auf sein Haupt gesetzt, und ein Rohr in seine rechte Hand, und sind vor ihm auf die Kniee gefallen und haben ihn verspottet und gesprochen: sei gegrüsst *König der Juden.*“ (Matth. 27.) Abgesehen von dem, uns individuell wieder nicht ansprechenden Motiv, gehört diese Concepzion zu den guten. Christus, auf einem Stein im Vorhof des Gerichtshauses sitzend, lässt mit gebücktem Körper, doch voller Hingebung, nur stille seufzend, alles geschehen, was ihm auferlegt ist; treu geschildert der gemeine Kerl, der knieend Christus als König verhöhnt; überhaupt in diesen Gesichtern die Freude der Hölle ausgeprägt, die hier einen augenblicklichen Triumph feiert. Am

wenigsten gelungen der Soldat rechts, welcher Jesu das Rohr in die Hand giebt.

f.) Kreuztragung. Christus, an Stricken vorwärts gezogen, das Kreuz ermattet fortschleppend, von Pöbel aller Art umgeben, in welchem sich theils rachelustige, theils siegestrunkene Stimmung kund giebt. Auch dieser Gegenstand spricht uns, wie überhaupt alle Märtyrerscenen, persönlich nicht an, doch wissen wir sie bei künstlerischer Gediegenheit zu schätzen. Hier aber bedauern wir, Jesus nicht würdig genug aufgefasst zu sehen. Wie lange wir auch an dieser Physiognomie studiren, wir können jenes wahrhaft grosse, übermenschliche, ideale Wesen darin nicht erkennen, welches die alten Künstler und in neuerer Zeit unter Andern Cornelius so meisterhaft darstellten. — Die Figuren zunächst hinter Christus gehen nicht gut von einander ab, der Soldat (im Vordergrund) mit dem pfeilgefüllten Köcher steif. Dagegen zwei prägnante Charaktere (links): der römische Hauptmann und der Hohepriester neben ihm. Der Hintergrund ganz im Dürer'schen Landschaftsstyl gehalten.

g) Die Kreuzigung. „Nachdem sie ihn an's Kreuz geschlagen, haben sie seine Kleider getheilt und das Loos darum geworfen. — Und sie hatten über sein Haupt die Beschuldigung geschrieben angeschlagen: dieser ist Jesus, der König der Juden. Da wurden mit ihm zwei Mörder gekreuzigt, einer zur Rechten und einer zur Linken. Die aber vorübergingen, lästerten ihn: Hilf' Dir selber; bist Du Gottes Sohn, so steig vom Kreuz herab. Gleicherweise spotteten seiner die Hohenpriester, sammt den Schriftgelehrten und Aeltesten.“ (Matth. 27.) Diesen Text erläutert der Künstler sehr klar: im Vordergrund links die Soldaten, in

aller Kaltblütigkeit um Christi Rock Würfel spielend, dann in der Mitte der Scene das vornehme und gemeine Gesindel, dem Gekreuzigten bittere Worte zurufend. Als Contrast zu diesen Parthieen rechts im Vordergrund die trauernde betende Frau, wahrscheinlich Maria und der zum Himmel inbrünstig Flehende, wohl Johannes. Bessere Haltung würde auch diesem Bilde zu statten kommen; und leider ist auch hier Christus nicht befriedigend charakterisirt. Welcher Unterschied wieder zwischen dieser Kreuzigung und jener von Cornelius, welche *H. Merz, ein Schweizer*, jetzt sticht, dessen jüngstes Gericht nach Cornelius so verdientes Aufsehen gemacht hat *). — Im Hintergrund bereits abziehendes Volk; Luft schwarz. Die Malerei in allem Einzelnen sehr fleissig.

h) Grablegung. „Als es aber Abend war, kam ein reicher Mann von Arimathea, mit Namen Joseph, welcher auch selbst ein Jünger Jesu war. Dieser ist zu Pilatus gegangen und hat um den Leib Jesu gebeten. Da hat Pilatus geheissen, dass ihm der Leib gegeben würde. Und als Joseph den Leib empfangen, hat er ihn in reine Leinwand eingewunden, und hat ihn in sein neu Grab gelegt, welches er in einen Felsen gehauen.“ (Matth. 27.) Joseph trägt mit 2 Dienern Christum im offenen Tuch zur ganz nahen Grabstätte.

*) *Prof. Dr. Söltl (Die bildende Kunst in München, 1842) sagt darüber: „Merz hat nicht nur im Allgemeinen den Styl und Charakter des Originals wiedergegeben, sondern ist ihm in die feinsten Einzelnheiten der Formen und des Ausdrucks gefolgt und hat so ein vollkommen treues Abbild mit wahrem Künstlersinne geschaffen.“ Für die Kreuzigung, welche schon ziemlich vorgerückt ist, dürfen wir zum Voraus ein gleiches Urtheil in Anspruch nehmen.*

Tiefer im Bild die weinenden Frauen und ein klagender Freund; der Hintergrund felsigte Einöde. Die Anordnung sehr gelungen, ausserordentlich einfach und natürlich. Die Charaktere ungleich: Christus besser als in den 2 vorigen Composizionen, aber doch noch sehr entfernt von dem Ideal, das sich auch im Leichnam noch ausdrücken lässt (vide Raphaels Grablegung von Amsler); Joseph sehr gut, ein frommes, edles Gemüth, den theuren Lehrer aufs höchste achtend; dass er nicht dem geringen Stande angehört, ist auch ausgedrückt; der Alte, welcher Christus unter dem einen Arm tragend hält, zeichnet sich durch eine sehr frappante Physiognomie aus. In dieser vordern Gruppe, besonders in Christus und dem Alten nähert sich Holbein, zumal in der Art der Färbung, seinem eigenthümlichen, häufig vorkommenden Styl am meisten.

Haben wir uns offen über die einzelnen Mängel dieser Composizionen ausgesprochen, wie das Pflicht der Kritik ist, welche das Urtheil des Publikums leiten und berichtigen soll, so gestehen wir dennoch dem Bilde einen grossen *Gesammtwerth* gerne zn. — Die ganze Passion ist sehr gut lithographirt von Oeri.

No. 9. Adam und Eva, laut Monogramm 1517, also von Holbein im 19. Jahre gemalt. Eva reicht ihrem Mann den Apfel, er schlingt den Arm um sie. Dieser Arm zwar missglückt, dagegen das übrige Technische befriedigend und die Auffassung originell. Holbein stellt nämlich unsere Stammmutter nicht, wie es oft in der ältern und neuern Kunst geschieht, als ein bejahrtes Weib, sondern als ein jugendliches, unerfahrenes, nach der verbotenen Frucht allerdings recht lüsternes, Mädchen dar. Adam, ziemlich älter, noch unschlüssig, was er thun oder lassen soll, die Bedeutung des Schrittes

besser, als sie, einsehend, neigt sich doch zur Nachgiebigkeit. Eva eine Blondine; das Incarnat zwar nicht blendend, aber doch zart; die Formen weich und rund. Adam von ganz brauner Gesichtsfarbe. Sonderbarer Einfall des Künstlers, den letztern mit einem Schnurrbart, dagegen mit glattem rasirtem Kinn und Backen darzustellen.

Nro. 10 und 11. Zwei Bildnisse, halb lebensgross; offenbar eine und dieselbe weibliche Person; das erste etwas jugendlicher, runder, beide Hände sichtbar, goldgewirkte Kappe, Geld auf dem Tische, Unterschrift: „Lais Corinthiaca“ (v. 1526.); — im zweiten noch ein kleiner Amor; das letztere im Verzeichniss von Amerbach, Sohn, „eine Offenburgerin“ betitelt. Nach der Tradizion hatte Holbein das Portrait No. 10 auf Bestellung gemalt, das Original die Bezahlung verweigert und er darauf das Bild mit jener Bezeichnung ausgestellt und damit die Zahlung erzwungen. „Lais von Corinth“ liess sich bekanntlich ihren Gürtel von Männern lösen, die ihre Reitze mit unermesslichen Summen bezalten*). Dieses Gewerbe soll wohl in Holbeins Lais durch die aufgehäuften Goldstücke angedeutet werden; die mehr schwermüthigen als leichtfertigen Züge im Bildniss verrathen aber keine Buhlerin. In No. 11 deutet der kleine Amor, übrigens kein Corregianischer, wieder auf denselben Venusdienst, aber auch hier der Ausdruck zu gemässigt, zu kühl, nicht sinnlich genug. Wir würden im Ganzen Nro. 10 als das gefälligere Bild vorziehen. Die linke Hand scheint aber überarbeitet. Sonst in beiden die technische Ausführung sehr lobenswerth,

---

*) *Daher entstand damals das Sprichwort: „non cuivis licet adire Corinthum.“*

das Incarnat selbst auf dem brillant grünen Grunde (ein Vorhang) rein, kräftig, obgleich die grüne Farbe den Fleischtönen, sind diese nicht *ganz* gelungen, merklichen Eintrag thut. Ein grüner Grund aber, wenn der Kolorist die Probe besteht, macht sich dann immer *sehr hübsch*. — Die Kleidung malerisch, Mieder von rothem Sammt, weite durchbrochene Aermel, breite Draperie. Beide Bildnisse, da sie das Gesicht ganz nach vornen kehren, schauen den Betrachtenden an. Sonst, wenn Holbein ein Portrait etwa zu ¾ oder ⅔ en face malte, liess er in der Regel die Augen nach *der Seite hin* blicken. Hegner lobt diess: „zwei Augen, sagte er, können sich nicht im gegenseitigen Anblicke aushaltend begegnen, ohne dass der Eine vor dem Andern etwas von seiner selbstständigen Kraft verliere. Nach der Seite gewandt, wohin sich das Antlitz kehrt, behält das Auge am meisten Unbefangenheit, ohne etwas am Ausdruck zu verlieren.“ Wir können dieser Ansicht unmöglich beistimmen. Einmal hält jedes gesunde Auge den Blick des Malers aus, so lange er dessen bedarf, man muss ihn ja nur dann unverweilt anschauen, wenn er gerade an den Augen malt; sodann gewinnt ein Portrait, das uns anschaut, bedeutend an Lebendigkeit und Natürlichkeit. Was soll jenes Staunen oder Schauen in eine unbekannte Ecke? Das Publikum hat über diesen Punkt längst in unserem Sinne entschieden. Anders muss der Künstler bei einem Familienportrait verfahren, wo die Einheit des Gedankens erfordert, dass die Portraitirten mit sich selbst in irgend einer Handlung oder Unterredung begriffen seien, irgend einen bestimmten Gegenstand ansehen. Da müssen natürlich nicht alle aus dem Gemälde herausschauen. In dem Familienbild des Königs von Bayern z. B. von Mon-

ten (lithogr. von Bodmer) betrachtet die ganze Familie ein Staffeleibild, den Einzug Otto's in Nauplia; dies macht sich ganz gut.

No. 12. Holbeins Frau und Kinder, ungekünstelt gruppirt, wahr in den Localtönen, fleissig in der Behandlung. Dagegen ist die Auffassung der Mutter und des Mädchens — der Knabe geht an — höchst unerfreulich. Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, Holbein habe den zänkischen Charakter seiner Frau absichtlich verewigt. Die Physiognomie derselben ohnehin nicht liebenswürdig; kleine, von leichter Entzündung angegriffene, Augen; starke Nase.

No. 13 und 14, zwei Aushängeschilde für einen Schulmeister; von 1516. *Beide* sind in 2 Hälften abgetheilt, der *obere* Theil überschrieben; der Schulmeister ladet Alt und Jung ein, bei ihm schreiben und lesen zu lernen; *unten* Bilder aus dem Schulleben; in No. 13 holen erwachsene „Burger" früher Versäumtes nach, in No. 14 docirt der Schulmeister und seine Gesponsin „jungen Knaben"; die Ruthe fehlt nicht; beide Bilder mehr von kunsthistorischem, als rein künstlerischem Werth: von 1516 herrührend, gehören sie zu Holbeins frühesten Arbeiten.

No. 15. Portrait des Joh. Frobenius, Buchdruckers in Basel, des Freundes von Erasmus; halblebensgross, vortrefflich. Ein ernstes deutsches Gesicht (er stammte aus Franken), ein kräftiger Charakter, dabei schlicht und prunklos. Die technische Behandlung weicht von der Mehrzahl der Holbein'schen Bilder ab: der Kopf von ausserordentlich transparentem, zugleich äusserst kräftigem, gediegenem Colorit, die Gesichtstheile meisterlich modellirt, der Vortrag überhaupt dem Dürer'schen Portraitstyl nicht unähnlich. Gewand und Grund,

von Anfang stark in Schatten gesetzt, haben sehr nachgedunkelt. — Dass Holbein oft ganz ungleich malte, zeigt Lais, die Passion, Erasmus, die Tochter von Morus (s. pag. 246), Holbeins Familie u. s. f.; in keinem durchaus dasselbe System.

No. 16. Das Bildniss eines Freundes von Holbein, Namens Schweizer. Dies wieder in seiner, häufiger vorkommenden, Behandlungsweise, mit anscheinend wenigen Tönen gemalt; eine sehr gediegene Arbeit, leider von neueren Zusätzen nicht frei.

No. 17. Portrait des Dr. Bonif. Ammerbach, den wir schon oben als Holbeins Gönner kennen lernten, halb lebensgross; eine charakteristische, noble Physiognomie, offenbar mit grosser Vorliebe gemalt; eines der sehr gelungenen Portraits, aber auch mit neuen Tinten vermischt. Obige 3 Bildnisse haben in unsern Augen *bedeutenden* Werth.

No. 18. Erasmus, Profil, halblebensgross, schreibend, mit schwarzer Kappe, weitem Rock; der Grund grün; das beste Portrait in dieser Sammlung. Der gelehrte Forscher, wie der feine Satyriker und selbst der berechnende ehemalige Ordensmann, der zwar der Reformazion zugethan ist, aber sie doch lieber indirekte, möglichst geräuschlos, fördern, als sich persönlich in den eigentlichen Kampf selbst begeben will, spricht deutlich aus diesem Charaktergemälde. Der Grundzug in Erasmus Physiognomie ist der des durchgebildetsten Verstandes; um den Mund zugleich Freundlichkeit und Anmuth verbreitet. Mit der geistreichen Auffassung harmonirt die technische Vollendung; das Bild scheint mehr durch einen Zauber als durch blosse Menschenhände entstanden zu sein; — obgleich nirgends verblasen und unbestimmt, doch überall eine fast äther-

ische Reinheit, Durchsichtigkeit, Zartheit, Wärme. Nur in die Haare muss sich ein Neuerer verirrt haben. Dies aber unbedeutend. Basel, das auf Erasmus stolz sein darf, besitzt in diesem Bilde einen historisch und künstlerisch unbezahlbaren Schatz.

No. 19. Bürgermeister Meyer von Basel und seine Frau, halblebensgross von 1516; jener kräftig, rund, ohne fett oder aufgeblasen zu sein, lebendig, das Kolorit klar; diese im Ausdruck fein und nicht ohne Geist, auch wohl ein Bisschen eitel.

No. 20. Dieselbe Darstellung, Copie der vorigen, wahrscheinlich aber auch von Holbein. Jedenfalls steht sie dem Original wenig nach; Meyer ist zwar etwas dicker, daher ungünstiger gerathen; die Gattin mag im Incarnat No. 19 nicht ganz erreichen; dagegen anderes, wie z. B. die rechte Hand des Mannes beinahe besser, als im Original.

No. 21 — 26. Fragmente von den Gemälden, welche einst das Rathhaus zierten, allein bei Erbauung eines neuen Grossrathssaales wegkamen. Sie haben alle sehr nachgedunkelt, doch schimmern die ursprünglich charaktervollen Züge durch, es herrscht in diesen Köpfen, besonders in dem Mohrenkönig immer noch eine plastische Bestimmtheit.

Damit hätten wir die *Gemälde* von Hans Holbein geprüft. Sein Styl, weil eben sehr verschieden, lässt sich schwer analisiren, doch zeichnen sich die bessern Bilder durch das gemeinsam Charakterische aus, dass sie mit plastischer Bestimmtheit modellirt, ausserordentlich lebendig, saftig und wahr gemalt, von aller Manier und Künstelei frei, im Helldunkel gelungen und von Anfang bis zu Ende durchdacht sind. Dass er namentlich auch der tiefen, idealen Auffassung von

Charakteren und Portraiten mächtig, und, wie wir oben andeuteten, *hierin als Stifter einer bessern Schule* anzusehen ist, dafür sprechen manche Belege in dieser Sammlung. Wenn er ausnahmsweise sich der Nachlässigkeit in der Ausarbeitung von Bildern schuldig machte, so muss er gerechter Weise nach seinen *vorzüglichern* Werken beurtheilt werden.

No. 27. Christus als Erlöser, Allegorie von *Sigmund Holbein*, älterem Bruder des Hans (s. oben), eines der geringeren Bilder. Motivirung, Anordnung Zeichnung und Malerei lassen manches zu wünschen übrig.

No. 29. Portraits zweier Knaben (könnten Zwillinge sein) von *Ambrosius Holbein*, Oheim des Hans; wahrlich nicht übel. Schon die architektonisch-arabeskische Einfassung macht sich gut, und verdiente überhaupt von neuern Portraitmalern zuweilen nachgeahmt zu werden; die Darstellung selbst ungekünstelt, die Gesichtchen voll Ausdruck, das Colorit zart und weich, ohne geschminkt oder kraftlos zu sein. Nicht nur die Localtöne, auch die mancherlei feinen Nuancirungen, wie sie der Teint bei Kindern zeigt, richtig verfolgt. Dies keine leichte Aufgabe.

No. 30. Die h. Familie, Maria und Joseph mit dem Jesusknaben und Johannes in einer Landschaft, von *Heinrich Bles*, geboren bei Dinant (an der Maas); in welchem Jahr ungewiss. Er arbeitete um 1510, soll Autodidakt gewesen sein, und wird daher „der Meister ohne Meister" genannt. Er malte hauptsächlich biblische Geschichten, verlegte die Scene in landschaftlichen Grund, und gehört zu den Künstlern, welche das Landschaftliche schon mit Sorgfalt kultivirten. Er lebte mehrere Jahre in Italien, was man auch seinem

Kolorit entnehmen kann. Dieses Bild aber befriedigt uns mit Bezug auf seinen *innern* Gehalt nicht ganz.

No. 31. Dr. Martin Luther, Miniaturportrait in Oel „von *Lucas Kranach*,“ geb. zu Kranach im Bambergischen 1472, † 1553;*) in derselben Weise gemalt, wie das kleine Bildniss des Erasmus, No. 6. Dass der Lutherische Typus diesem Portraitchen inwohnt, ist nicht zu läugnen, doch ziehen wir in charakteristischer Beziehung den Kranachschen Luther bei Benzel-Sternau (p. 239) diesem vor. Je grösser der Mann, welchen die Kunst abbildet, desto strenger unsere Forderung tiefer Auffassung.

Nr. 32. Portrait von Katharina von Bora, von *demselben Künstler*, gleiche Form und Arbeit. Die Portraitirte war einst Nonne, ward aber nach der Reformazion des frühern Klosterbruders, Dr. Luther, getreue Gemahlin. Diese beiden Portraitchen haben mehr historischen, als künstlerischen Werth.

No. 33. Lucretia, soll auch von *Kranach* sein. Die Carnation saftlos, blutleer und dabei so glatt, als hätte der Künstler nach einem Marmor- oder Gypsmodell die ganze Figur gemalt. Da nämlich das Licht auf Marmor oder Gyps eine ganz andere Wirkung, als auf das Fleisch ausübt, andere Reflexe, Schatten u. s. w. hervorbringt, so muss sich ein Maler wohl hüten, bei nackten Darstellungen jenen Stoff als Hülfsmittel zu gebrauchen. Das Incarnat muss, wenn es gelingen soll, entweder nach einem lebenden Modell oder aus dem Kopfe geschaffen werden, nur nicht nach plastischen Bildern. — Die Auffassung misslun-

---

*) *Siehe über Kranach pag* 240.

gen; Lucretia ersticht sich mit der grössten Kaltblütigkeit; es liegt in ihr nicht der Ausdruck heroischer Resignazion, sondern eines unbegreiflichen, unnatürlichen Indifferentismus. Man vergleiche damit denselben Gegenstand pag. 232.

No. 34. Wittenberger Patrizierinnen, im Kat. betitelt; „Ursula mit den 11,000 Jungfrauen," soll ebenfalls von *Kranach* sein. Unästhetisch machen sich die apfelförmigen Köpfe in solcher Menge.

No. 35. Lucretia, grau in grau von *Niclaus Manuel*, gen. *Deutsch*, geb. 1484 zu Bern, † 1530, viel gelungener, als No. 33. Der Ausdruck des moralischen Schmerzes über erlittene Kränkung tritt hauptsächlich heraus. Die Zeichnung scharf und richtig; der Localton etwas dunkel gehalten; sollte daher ganz im Licht hängen. — Wir finden in dieser Sammlung, namentlich auch unter den Handzeichnungen, Treffliches von Manuel Deutsch, einem vielseitig gebildeten Mann, Maler und Holzschneider, Dichter und sogar Staatsmann — er war Vogt von Erlach und später Mitglied des Kl. Raths zu Bern. — Doch dem Amt verdankt er so wenig, als Martin Usteri, seinen Ruf. Wahrscheinlich studirte Manuel anfänglich zu Colmar, später in Italien, und legte ohne Zweifel dort den Grund zu seiner höhern Kunstbildung. Sein bedeutendstes Werk war ein Todtentanz an der Mauer des vormaligen Dominikanergartens in Bern, welche aber 1560 bei einer Gassenerweiterung zerstört ward. Eine vorher aufgenommene Copie davon ist in Bern aufbewahrt. Manuel drückte sich in der Kunst nicht selten etwas derb aus, und wählte sich die Motive zu seinen Darstellungen aus dem täglichen Leben, wie aus der Geschichte. In seinen bessern Werken herrscht Klar-

heit der Gedanken, scharfe Zeichnung und Richtigkeit, zuweilen sogar Eleganz der Formen.

No. 36. König David und Bathseba, „von Manuel," ebenfalls grau in grau. Hübsche Anordung, naturgemässe, tüchtige Zeichnung, schöne, ornamentale oder architektonische Formen an dem Brunnen, auf welchem Engel von lebendiger Haltung das Wasser abgeben. Ein derber Scherz — der Engel, der nicht durch den edelsten Theil sich des Wassers entleert. Auf dem Rand des Bassins, in welchem Bathseba sich badet, das Monogramm von Manuel und die Jahrzahl 1517. Auch dies Bild sollte an einer heitern Stelle hängen. Die erbauliche Geschichte der Bathseba ist im II. Samuel, 11. des Breiten zu lesen. David sah Bathseba von seinem königlichen Hause herab im Bade, liess sie holen, brach mit ihr die Ehe, ordnete die Tödtung ihres Mannes an und nahm sie zuletzt zum Weibe. Bathseba im Bade ist, wie Susanna, von den Künstlern oft zum Motiv ihrer Composizionen genommen worden; es lässt sich dabei Geschicklichkeit in Formen und Färbung entwickeln. Wir haben gegen die Darstellung nackter Körper nichts einzuwenden, sobald sie die ästhetischen Schranken nicht durchbricht, und glauben, dass die Griechen, welche kein Volk an Schönheitssinn übertraf, *mit Recht* den wohlgebildeten männlichen oder weiblichen, nackten Körper für die edelste Form hielten. Aber es scheint uns unrichtig, wenn man gegen die Darstellung mythologischer oder moderner nackter Figuren eifert, enthüllte Gestalten dagegen, sobald sie nur der Bibel entnommen sind, zulässig findet, wie dies häufig geschieht. Jene können sehr rein, diese höshst sinnlich dargestellt sein.

No. 37. Die Enthauptung des Johannes, ein klei-

nes Oelgemälde von *Manuel* *). Man trägt den Leichnam weg und der Henker bringt der Herodias den Kopf. Im Hintergrund Sturm, Dunkelheit, dazwischen Feuerzeichen am Himmel, Regenbogen u. s. w. Die weiblichen Gestalten, naturgemäss gebildet, in ihren Physiognomieen doch ein unheimliches Gefühl über die That verrathend, die Malerei zierlich, von grosser Vollendung. Die Figur des Henkers etwas übertrieben. Eine Goldguirlande durchzieht oben das Bildchen; in Mitte derselben das Monogramm des Meisters. Trotz einzelner Mängel eine sehr werthvolle Arbeit.

No. 38 u. 39. Zweimal dasselbe Motiv, Frauen in der Fülle ihrer Kraft vom Tode ergriffen, von *Hans Baldung*, gen. *Grien*, geb. um 1470 zu Gmünd, † um 1550 (s. Freib. Münster), kleine Bilder in Oel. Die unerwarteten Besuche des Todes waren ein, in jener Zeit sehr beliebtes Thema der Kunst, und doch wie hässlich diese Klappermänner! Hier gehen dieselben mit ihren beiden Opfern überdies sehr brutal um. **). Die weiblichen Figuren, Arme und Extremitäten abgerechnet naturgemäss gehalten, aber mehr, als schicklich, entblösst. Das Gesicht in No. 38 offenbar überarbeitet, der röthliche Localton darin fremdartig, sonst das Kolorit in beiden eher gut, als mittelmässig.

No. 40. Auferstehung Christi, kleines Bildchen,

---

*) *Siehe denselben Moment dargestellt pag. 244.*

**) *Wir kennen einen Todtentanz, der uns schauerlich schön erschien, wo das Gerippe in Hintergrund tritt, weil es nicht körperlich dargestellt ist. Wir meinen den Todtentanz von Göthe: „Der Thürmer, der schaut zu Mitten der Nacht" u. s. w. Gedichte I. Band.*

Effektstück, dem wir kein grosses Interesse abgewinnen können, von *Mathias Grünewald*, sonst als einer der bessern altdeutschen Maler und sogar als Nebenbuhler von Dürer bekannt. Er war nach den einen 1450, nach Andern 1480 in Aschaffenburg geboren, soll in Mainz und Frankfurt gearbeitet haben und 1510 gestorben sein.

Von unbekannten Meistern folgende Oelgemälde:

No. 41. Zwei Todtenschädel, unerfreulicher Gegenstand, ohne künstlerischen Werth.

No. 42. Johann, der Evangelist, flach, trocken.

No. 43. Maria, ebenso, beides Bruchstücke eines Altarblattes.

No. 44. Elisabeth, 45. Margaretha, 46. Barbara, 47. Catharina, ehemals Altarflügel; die zwei letzten Brustbilder, jene ganze Figuren. Wir finden in allen vieren dieselbe *vor*holbeinische Behandlung. Die heil. *Elisabeth*, Tochter Andreas II., Königs von Ungarn, geb. 1207, später mit Ludwig, Landgraf von Thüringen verehelicht, war nach der Legende gegen Arme und Kranke wohlthätig, gegen sich selbst streng, stiftete nach dem Tode ihres Mannes, und nachdem sie vieles Ungemach von einem schlechten Familienvogt erduldet, zu Marburg, um 1229, ein Hospital, und starb daselbst 1231. *Margaretha* war nach Mätzlers Legendenbuch die Tochter eines vornehmen Priesters in Antiochien, der zur Zeit Diokletians lebte. Sie wurde gegen den Willen des Vaters Christin, floh hierauf zu ihrer frühern Pflegemutter, die auf dem Lande wohnte und hütete die Schafe. Später ward sie verfolgt und allen Qualen ausgesetzt, um sie zum Widerruf ihres Glaubens zu bringen, umsonst. Endlich starb sie durch

das Schwert. Ueber *Barbara* siehe pag. 64, über *Catharina* pag. 254.

No. 48—53. Biblische Darstellungen, alle leicht erkennbar, jedenfalls aus einer spätern Zeit, als die vier vorherigen Bilder, aber auch aus der deutschen Schule, manches nicht ohne Gefühl gedacht, das Technische aber ungenügend. — Jesus, seine Eltern am Fest des Ueberschritts als 12jähriger Knabe nach Jerusalem begleitend, und Jesus im Tempel sind hinsichtlich der Composizion und des Colorits am schwächsten.

No. 54. Madonna mit dem Kinde, italienische Schule, jedoch nicht vom höhern Rang. Der Ausdruck der Madonna — den falschen Blick im linken Auge abgerechnet — zwar nicht übel, das Kind aber schlecht, Kolorit etwas kalt.

No. 55. Portrait des Papstes Pius Joachim, unbedeutend.

No. 56. Bildniss eines unbekannten Mannes in rothem Barret (vom Jahr 1432), hart.

No. 57. Bernhard Meyer von Basel (v. J. 1413), besser als das vorige.

No. 58. Unbekannter Mann mit röthlichem Bart, guter Ausdruck, ziemlich körnige Behandlung.

No. 59. Schwarz gekleideter Mann, trocken.

No. 60. Christus am Oelberg, 61. Gefangennehmung, 62. Pilatus wascht seine Hände in Unschuld, — grössere Bilder, nach dem Katalog „von Hans Holbein, dem Vater." Rücksichtlich der Anordnung das 2te nicht übel: der Moment, wo Pilatus merkt, dass der Pöbel beharrlich Barrabas, nicht Christum ledig haben wolle. „Als Pilatus sahe, dass er nichts schaffete, sondern, dass vielmehr ein Aufruhr ward, hat er Wasser genommen und die Hände vor dem Volke gewaschen,

sprechend: ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten, sehet ihr zu.“ (Matth. c. 28.) Die Charakterisirung in diesen Gemälden nicht tief oder bedeutungsvoll.

No. 63. Italienische Landschaft von *Jac. Miville*, geb. zu Basel 1786 † 1836, grosses Format. Wir können uns mit dieser Färbung nicht befreunden, sie scheint uns nicht wahr. In den Einzelnheiten Gutes. Miville wird sonst bekanntlich zu den geschickteren Landschaftern gezählt nnd hatte auch die Natur in Italien und andern Ländern fleissig studirt.

No. 64. Portrait von David Joris, vortheilhaft kostümirt, schwarzes Barret, rother Mantel u. s. f. Die Anordnung gut, Miene und Haltung die eines Denkenden oder Belehrenden, — von unbekanntem Meister. Dieser David Joris, geb. in Flandern 1501, wollte eine neue Religion gründen und gab vor, er sei der vollendete Christus, der das wahre Himmelreich auf Erden, welches die Apostel nur lückenhaft gelehrt, einführen wolle. Gott habe ihn zum ewigen König dieses Reichs ernannt. Alle äussern Gebräuche, Gottesdienst, Priesterthum, Ehe, Obrigkeit, Gesetze u. s. f. wollte er abschaffen. Dafür strafte ihn seine Obrigkeit, was ihn aber nicht abschreckte, im Stillen stets nach neuem Anhang sich umzusehen. Allein bald fühlte er sich doch nicht mehr sicher, er zog nach Friesland, sezte sein Handwerk fort, musste dann auch dort fliehen, liess sich nun 1544 unter dem Namen „Johann von Bruck“ mit seiner Familie in Basel nieder„ kaufte das Bürgerrecht und führte ein grosses Haus, wozu er die Subsidien von seinen Glaubensgenossen aus Flandern erhielt. In Basel selbst machte er keine Sektirergeschäfte und galt für einen wegen des Protestan-

tismus Verfolgten. Bis zu seinem Tod (1556) wusste er das Geheimniss seiner wahren Herkunft und seines frühern Lebens zu erhalten. Dann aber kam die Sache aus, eine strenge Untersuchung erging über den Verstorbenen, und 1559 wurden seine Lehren und er selbst, den man wieder ausgegraben hatte, als ketzerisch verdammt und verbrannt.*) Heute darf man ihn milder beurtheilen. Dass er ein Schwärmer im höchsten Grade war, könnte seine Physiognomie allein schon bezeugen, welche sich übrigens durch etwas Einnehmendes und zugleich sehr Ernstes auszeichnet. Der Künstler hat den Charakter keineswegs oberflächlich aufgefasst. Was das Technische betrifft, so fehlt es im Ganzen, wie im Einzelnen nicht an Fleiss, an richtiger Modellirung und Zeichnung, dagegen dürfte das Incarnat, das Colorit überhaupt saftiger, wärmer, durchsichtiger sein. Der Katalog schreibt dieses Bild der italienischen Schule zu, wir möchten darin eher einen niederländischen Meister vermuthen, wofür überdem noch der frühere Aufenthalt von Joris spräche.

Noch nicht im Katalog: Die Schlacht von St. Jakob, von *Hieron. Hess.* — Bei St. Jakob, eine Viertelstunde von Basel, schlugen sich am 26. August 1444 die Eidgenossen mit einer, von dem Sohne Carls VII., Königs von Frankreich, angeführten, vielfach grössern Armee. Ein Theil der Schweizer stiess an der Birs auf den Feind; sie warfen ihn zurück, gingen aber, gegen erhaltenen Befehl, über den Fluss, und wurden hier nach 10stündiger Schlacht aufgerieben. Tausende der Feinde lagen auf der Wahlstsatt, der Ruhm der Eidgenossen

*) *Siehe Alpenrosen* 1838.

verbreitete sich durch alle Länder, und die Schlacht von St. Jakob ward mit Thermopylä verglichen. Der Dauphin selbst erstaunte über den Muth des Häufleins. Das Concilium stiftete dann zwischen Frankreich und der Schweiz Frieden; dies das günstige Resultat der unglücklichen Schlacht.

Hess stellt den Moment dar, als die Schweizer den Feind bei der Birs geschlagen und ein Theil ihn schon über den Fluss verfolgt. Rechts im Vordergrund auf der Anhöhe suchen die Hauptleute, Matter von Bern mit dem Bernpanner und Hemmann Seevogel, Rathsherr von Basel (das Schwert in der Linken, in bittend abmahnender Stellung), ihre Leute von weiterm Vordringen abzuhalten. Diese aber rennen stürmisch in die Birs, vor die Mündung des feindlichen Geschützes. Im Mittelgrund des Bildes der Dauphin mit seinem Heer neben St. Jakob, im Hintergrund die Stadt Basel. Rücksichtlich der Composizion vermissen wir in einigem Grade festen Zusammenhang, der auch im wildesten Schlachtgetümmel nicht preisgegeben werden muss. Der Fehler liegt nur darin, dass Hess seine Massen nicht conzentrirt, sondern sie in viele einzelne Parthieen auflöst, und die Episoden im Vordergrund zu sehr in's Auge fallen lässt. Einzelnes, z. B. die oben beschriebene Gruppe rechts sehr lebendig gehalten und von massenhaftem Eindruck; Gesichter und Muskeln aber hie und da übertrieben. Die Landschaft gelungen.

Hieronymus Hess, geb. in Basel 1799, ein entschiedenes Künstlertalent, in Italien ausgebildet, scheint uns nach seinem Wesen mehr zu dem satyrischen und gemüthlichen Fach, als zur Geschichte zu incliniren und hat meistens nur in Aquarell gemalt. Dieses Bild zeigt indessen, dass er auch der Oelmalerei gewachsen sei.

Im *Korridor* noch eine grosse Zahl meistens altdeutscher *Oelgemälde*, doch von untergeordneter Art; auch einige Köpfe in Fresko, Fragmente des alten Todtentanzes bei der sog. Predigerkirche.

B. Die enkadrirten Handzeichnungen von Hans Holbein, Sohn. (Im Saal.)

No. 1 — 10. Darstellungen aus der Passion, Federzeichnungen, hineingetuscht, keineswegs Wiederholungen des Gemäldes No. 8, aber ohne tiefere Auffassung.

No. 11 — 15. Skizzen zu den ehemaligen Rathhausfresken. 11. Die Gerechtigkeit. 12. Der Gesetzgeber Zaleucus. 13. König Rehabeam. 14. Die Könige Sapor und Valerianus. 15. Der Gesetzgeber Charondas. Alle unbedeutend, so dass man aus diesen wohl kaum auf die nachher ausgeführten Bilder schliessen darf.

No. 16. Fünf Skizzen zu Dolchen, Todtentanz-Scenen, passend für ein Mordinstrument; die Hauptstücke getuscht und mit schwarzem Grund; Zeichnung sehr genau.

No. 17. Wappen der Stadt Basel, trefflich skizzirt; Figuren sehr charakteristisch, alles geschmackvoll angeordnet.

Acht Cartons zu Glasmalereien: No. 18. St. Andreas, 19. St. Stephan, 20. Johannes der Täufer, 21. Die heil. Catharina, 22. Die heil. Barbara, 23. Die heil. Anna, 24. Adalbero, Bischof von Basel, 25. Madonna: alle so, dass nur der Name des Verfassers den Betrachtenden locken kann.

No. 26 — 43. Siebzehn Bildnisse sammt Händen, aus Holbeins Skizzenbuch, mit schwarzer Kreide und Bleistift: aus diesen zwar etwas abgestorbenen und

mitunter überarbeiteten Zeichnungen kann man Holbeins merkwürdig klare und einfache Darstellungsweise recht erkennen. In allen diesen Portraits — denn das sind sie unzweifelhaft, nicht Phantasiebilder — ist eine entschiedene Individualität, eine Seele ausgesprochen. In technischer Beziehung muss mann die Feinheit und Eleganz der Zeichnung bewundern; einige scheinen eher hingehaucht, als gezeichnet, und sind doch sehr bestimmt und scharf in den Formen. Die gewandtesten Künstler unserer Tage könnten in solcher Weise kaum Besseres produciren. Jeder Zug durchdacht, wahr, lebendig. Diese Blätter haben auf uns einen sehr erfreuenden Eindruck gemacht. Dabei versteht es sich, dass unser Urtheil nur jenen gilt, in welchen die ursprüngliche Reinheit noch durchblickt, oder bei denen man sich die neueren Zusätze wenigstens wegdenken kann. Am unverdorbensten haben sich erhalten: No. 38, 39, und 40.

No. 44 und 45. Männlicher und weiblicher Kopf, Zeichnung mit leichten Pastelltönen (nicht in Oelfarben, wie der Katalog besagt), gehören ebenfalls zu den gediegensten Skizzen; mit sehr wenigen Strichen Vieles geleistet; aber auch hier neue Zusätze.*)

No. 46. Erster Entwurf zu dem Gemälde der Familie Morus in London, kecke Federzeichnung. Die

---

*) *Die Pastellfarben sind trocken, wie Kreide, werden in der Fabrik ungefähr gleich geformt und beim Arbeiten gleich gespitzt, wie Kreide. Alle Grundfarben mit ihren Abstufungen und Verbindungstinten können mit den Pastellen gegeben werden; doch erreichen sie selten die Kraft der Oelfarben. Fräulein Ellenrieder aber versteht es, mit Pastellfarben grosse Wirkungen hervorzubringen.*

Gruppirung natürlich, ungeziert. Thomas Morus, Grosskanzler von England, in Gunsten des Königs Heinrichs VIII., und zu den ersten Nobilitäten des Reichs gehörend, fiel in Ungnade. Heinrich, kam nämlich mit dem Pabst in Conflickt, weil er von seiner Gemahlin wollte geschieden sein und der Papst diese Scheidung aus politischen Gründen verzögerte. Heinrich, nach eingeholtem Universitätsgutachten und mit Zustimmung seiner Geistlichkeit, schied sich 1532 selbst, sagte sich 1534 ganz vom Papste los, und liess sich vom Parlament als Oberhaupt der englischen Kirche erklären, und von den Unterthanen den Suprematseid (als oberster Kirchenfürst) leisten. Thomas Morus wollte nicht schwören, und büsste dies erst mit Gefängniss, nachher, als er nicht zur Willfährigkeit zu bringen war, sogar mit dem Leben. Er fiel 1535 auf dem Blutgerüste. Morus war als Gelehrter und Staatsmann, wie als Freund der Künste ausgezeichnet. Diese Zeichnung hat historischen und künstlerischen Werth.

No. 47. Die heil. Thekla, Karton zu einem Glasgemälde, unbedeutend.

No. 48. Carton zu einem Wappenschild, vielleicht für den Heraldiker, nicht aber für den blossen Kunstfreund von Interesse.

No. 49. Carton: Kaiser Heinrich II., Erbauer des Baseler Münsters (s. pag. 288), Bischof Adalbero und Madonna; ohne grosse Wirkung.

No. 50. Skizze zu den ehemaligen Orgelflügeln des Münsters, kräftig gehalten, gelungene Anordnung.

No. 51. Carton zu einer Glasmalerei, Wappenschild mit zwei Soldaten; unbedeutend.

No. 52 — 57. Sechs weibliche Bildnisse, Baseler-Costüme; ebenso.

No. 58 — 67. Zehn Cartons zu Glasmalereien, ungleich in der Qualität, keines aber ausgezeichnet. Sie stellen vor: 58. Helena, die Mutter des Kaisers Constantin des Grossen, 59. Madonna, 60. Barbara und Magdalena; 61. der heil. Martin; 62. ein Wappenhalter; 63. wieder Madonna; 64. Christus gekreuzigt; 65. Krönung der Maria; 66. die heil. Elisabeth; 67. die Ehebrecherin im Tempel.

No. 68 und 69. Skizzen zu Portraits, ursprünglich gewiss sehr gut, aber leider nicht rein erhalten.

No. 70. Skizze zu einem von den Freskobildern am ehemaligen Hertenstein'schen Hause in Luzern; nicht von Bedeutung.

No 71 — 73. Skizzen zu dem Familiengemälde des Bürgermeisters Meyer von Basel, welches sich gegenwärtig in der königlichen Gallerie zu Dresden befindet. Von denselben gilt nun wieder im vollsten Maasse, was von den kleinen Portraits No. 26 — 43 gesagt wurde. Die Köpfe sind mit Pastellfarben ganz leicht kolorirt und so tüchtig gezeichnet, dass nicht nur angehende, sondern selbst erprobte Künstler daraus manches lernen könnten; auch nicht Ein unrichtig gedachter oder überflüssiger Zug, auch keiner zu wenig, denn Charakter und Stimmung der Portraitirten liegt klar vor. Solche Skizzen machen beinahe eine so günstige Wirkung, als ganz gut gemalte Bildnisse.

No. 74. Holbein's eigenes Portrait, in Pastell, halb Lebensgrösse, soll von ihm selbst gemalt sein, aber wie vorsichtig und zurückhaltend wir sonst mit unserm Urtheil über Unächtheit eines Bildes sind, hier müssen wir aufrichtig bekennen, weder früher, noch diesmal schien uns dasselbe Original zu sein, oder dann ist es überarbeitet worden. Es findet sich vielerlei Fremdarti-

ges, Unholbein'sches in dieser Behandlung, so viel Ueberflüssiges, so wenig Schärfe und Gediegenheit in Zeichnung und Modellirung, so wenig Aehnlichkeit mit den ausserordentlich einfachen, zarten und dabei mächtig wirkenden Kreidebildern gerade daneben und in der übrigen Sammlung, dass Holbein hier ganz aus sich müsste herausgetreten sein. Wir wollten es auch darauf ankommen lassen, ob ein tüchtiger Kritiker der von diesem Bilde gar nichts wüsste, wenn er es an einem andern Orte sähe, nicht viel eher auf einen modernen, als auf einen Künstler des Mittelalters schliessen würde. Indessen dringen wir unsere Meinung niemandem auf.

No. 75. Bildniss eines unbekannten Mannes, wieder ganz meisterhaft, wenn schon gewiss schnell hingeworfen. Welcher Unterschied zwischen sogenannten schönen Arbeiten, zu denen wir Holbeins Portrait gern zählen wollen, und solchen klassischen, oft mit wenigen Strichen bewerkstelligten, Blättern.

No. 76. Aus dem Bauernkrieg bei Zeglingen, K. Basel im Jahr 1525, kecke Federzeichnung.

No. 77. Der Prophet Samuel bestraft König Saul, in Qualität ungefähr, was das vorige.

No. 78. Studien zu Schafen und Fledermäusen, ganz charakteristisch und lebendig; besonders der grössere Schafkopf eines geschickten Thiermalers von Beruf würdig.

No. 79 und 80. Zwei unbekannte Bildnisse, knieende Stellung, Kreideskizzen, die Fleischparthieen etwas farbig betont, wieder sehr gut und gewiss holbeinisch.

No. 81 und 82. Skizzen zu den Bildern des Bürgermeisters Meyer und seiner Gattin (s. Oelgemälde No. 19 u. 20), nach unserer Ansicht von den besten hier vorhandenen Portraitzeichnungen; jene hohe Einfachheit,

jene ungekünstelte und doch so eindringliche Sprache, die wir schon mehrmals an Holbein bewunderten.

No. 83. Die heil. Familie, unbedeutend.

No. 84. Weibliches Portrait, ebenso.

No. 85—87. Drei Cartons zu Glasgemälden; 85. ein Schweinhirt; 86. der Gott Terminus; 87. zwei Bildnisse, die letzten noch das Beste.

No. 88. Madonna mit dem Kinde, grau in grau.

No. 89. Christi Ausführung, eben so geringen Werthes.

No. 90. Männliches Portrait, ursprünglich ohne Zweifel gut, aber verdorben.

Von den nachfolgenden Gegenständen nämlich:

No. 91. Skizze zu den ehemaligen Fresken an der Eisengasse, Bauerntanz, 92. Carton zu einem Glasgemälde, 93. Skizze zu einem Fries, 95. Marcus Curius Dentatus, Aquarellkopie nach den ehmaligen Holbeinschen Fresken auf dem Rathhaus, von Hieronymus Hess, 96. Charondas, nach denselben von demselben, 97. Zaleukus, nach den gleichen, von dem gleichen, bieten 91. 95. 96. 97. kunsthistorisches Interesse dar, insofern man daraus auf die ursprünglichen Composizionen schliessen kann.

No. 94. Der Tritonenkampf nach Mantegna, grau in grau: hie und da Verzeichnung, doch das Ganze im Geist eines antiken, plastischen Frieses gehalten. Das Wasserreich in Aufruhr und seine Bewohner, Tritonen u. s. w. im gegenseitigen Kampfe begriffen. Es existiren von Andreas Mantegna ähnliche Composizionen. Er war 1431 zu Padua geboren, übte Malerei und Kupferstecherkunst, war ein sehr produktiver Geist und einer der hervorragenden Meister der ältern italienischen Schule. Er starb 1506.

In den Nebenzimmern Bildnisse von untergeordneter Natur. Sehr werthvoll aber das Lob der Narrheit von Erasmus, Quartband, Manuscript, mit vielen *Randfederzeichnungen* von H. Holbein, dem jüng., meistens launige, witzige, mitunter auch derbe Einfälle; einige Darstellungen sehr fleissig.

Ferner betrachtenswerth ein Band, enthaltend den Todtentanz in dem Kloster Klingenthal zu Basel, nach dem Original gezeichnet und kolorirt im Jahr 1768 von *Emanuel Büchel*, einem Bäcker von Profession; dabei noch Copieen aller übrigen frühernGemälde jenes Klosters von demselben Büchel, — meist biblische Gegenstände. — Auch enthält ein kleineres Heft die gleichen Blätter von Büchel nochmals; ohne Zweifel sind dies die ersten Skizzen, jener Band die nähere Ausführung davon. Der Todtentanz im Klingenthal war der älteste, den Basel besass: die Darstellungen gleichen den andern desselben Inhalts: der Tod packt seine Opfer überall ohne Ansehen der Person und ohne Rücksicht auf das Alter.

Wieder von *Em. Büchel* ein Foliobuch, „Copieen nach dem Holbein'schen Todtentanz," 1773 gefertigt, 48 Blätter; die Figuren etwas grösser, fleissiger gemalt, die Zeichnung aber nicht gediegener, als in den vorigen. Die Copie desselben Gegenstandes auf *Einem* Blatt von *Rudolf Feyerabend*, enkadrirt, ist mit Hinsicht auf Charakteristik der Köpfe und sichere Zeichnung den Büchel'schen vorzuziehen; sie hat nicht bloss antiquarischen, sondern künstlerischen Werth. Was den Originaltodtentanz selbst betrifft, so war derselbe auf einer Mauer des Kirchhofs bei der Predigerkirche (St. Johanns-Vorstadt, s. pag. 302) in Fresko gemalt und galt allgemein als das Werk von Holbein dem

jüngern, bis Hegner (Holbeins Leben p. 296 u. ff.) dies geradezu bestritt und das ursprüngliche Gemälde schon in die Zeit des Kirchenconciliums setzte. Von anderer Seite wurden dann wieder Indizien für die Autorschaft Holbeins zusammengebracht. Da das Gemälde nicht mehr existirt, so hat diese Frage sehr geringes praktisches Interesse. Zudem wurde dasselbe 1586 durch Hans Hug Klauber erneuert und soll 1703 noch einmal im Ganzen restaurirt worden sein, so dass man also auch in den Ueberresten die ursprüngliche Arbeit nicht mehr hat. Feyerabend muss unmittelbar vor dem Einreissen der Mauer, „die einer neuen Bauanlage im Wege stand,“ (1806) die Copie genommen haben.

Noch bewahrt diese Sammlung in mehreren Bänden *Handzeichnungen* von den beiden Holbein, von Manuel Deutsch, Joh. v. Eyck, Stimmer und andern. Leider gebricht es uns an Raum, darüber einzutreten. Nur so viel, dass jene von M. Deutsch im Durchschnitt sehr tüchtig, mitunter auch derben Inhalts sind,

Ferner mehrere Bände und Mappen mit Kupferstichen von Mark Anton, Dürer u. s. w.

Endlich auf der Bibliothek selbst alte *Miniaturen* in Pergament - Manuscripten, für welche man sich speciell an den Herrn Bibliothekar zu wenden hat:

a) ein Band in 8. Inhalt: Kalender und Abschnitte aus den Evangelien. Die Darstellungen biblisch, mit schönen arabeskischen Einfassungen verziert, in den Figuren (Johannes, Lucas, Matthäus, Marcus u. s. f.) im Durchschnitt mehr Bewegung, als in den meisten alten Miniaturen, in manchen Köpfen viel Ausdruck, die Malerei durchweg sehr fleissig, so dass wir diesen Band in künstlerischer Beziehung zu den sehr werthvollen zäh-

len. Der Text ist aus dem dreizehnten Jahrhundert, die Bilder scheinen uns für jene Zeit fast zu gut. Möglich indessen, dass sie in Paris verferigt worden sind, wo damals schon die Miniaturmalerei allerdings auf einer verhältnissmässig hohen Stufe stand.

b) Ein Band in 4. Derselbe Innhalt, wie vorhin; der Text aus dem vierzehnten Jahrhundert. Die Miniaturen, an künstlerischem Werth geringer, scheinen uns überdem nicht nur nicht von Einer Hand, sondern aus ganz verschiedenen Epochen zu stammen.

c) Eine Vulgata, früher Eigenthum der Katharina von Burgund, 1423 geschrieben und von ihr selbst 1426 einem Kloster im Elsass vergabt, mit sehr vielen Miniaturen versehen, welche uns an Qualität zwischen den Bänden a) und b) inne zu stehen scheinen.

d) Ein Foliant aus dem vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, von Constantinopel herrührend; die Figuren, auf Goldgrund, in unbeholfenem byzantinischem Styl, — mehr kunsthistorisch als künstlerisch interessant. —

Numismatiker machen wir schliesslich auf die Münzsammlung in der Bibliothek, Liebhaber von Antiquitäten auf die römischen Antiquitäten und den Kasten von Schnitzwerk im hintern Zimmer aufmerksam.

Könnten die Kunstsachen in einem günstigern Local systematischer geordnet werden, dann müsste namentlich die Gemäldesammlung an Totaleindruck sehr gewinnen. Es soll wirklich ein neues Gebäude im Projekt liegen. Möge es zu Stande kommen!

DIE GLASMALEREIEN IM SCHÜTZENHAUS.)*

Während die alte Kirchenmalerei mehr eine *ornamentale* Bedeutung hatte, die Totalwirkung der Farben leitendes Prinzip war, suchte die spätere Cabinets-Glasmalerei ihren Darstellungen gefälligere Formen zu geben. Wappen von Städten, Zünften, Familien wurden in Menge gefertigt und in die Arabesken gerne irgend ein historischer Gegenstand eingeflochten.

In der Glasmalerei stand die Schweiz hinter andern Ländern nicht zurück. Wir erinnern nur an Königsfelden, Kappel, Muri, Wettingen u. s. w. und an die Glasmaler Jos. und Chr. Maurer, Th. Meyer, Mich. Müller, Abel, Christoph und Tobias Stimmer, J. Sprüngli, J. G. Geiger, Chr. Nüscheler, J. R. Strasser u. s. w. Ja Gessert erklärt, dass kaum irgend ein Land im Verhältniss zu seiner Grösse seit seiner Bekanntschaft mit der Glasmalerei so viele Leistungen hierin hervorgebracht, als die Schweiz, und citirt den alten Fischart, der in seiner „Grossmutter aller Praktik" unter den charakteristischen Eigenthümlichkeiten einzelner Orte und Gegenden (z. B. Sands genug zu Nürnberg, Eiferer in Spanien, Rettig und Rüben zu Strassburg, Wein und Butter im Elsass, Hengst in Friesland), „gemalt Fenster und Glasmaler im Schweizerland" aufzähle. — Im Schützenhaus zwei Sääle mit gemalten Scheiben aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Meister sind unbekannt. Die Hauptdarstellungen im ersten Saale Familienwappen, im zweiten die Wappen von Basel, Bern, Uri, Appenzell, Freiburg, Solothurn, Schafhausen u. s. f. Die meisten in

*) *Geschichtliches über die Glasmalerkunst, siehe Beschreibung des Münsters in Freiburg.*

der Färbung kräftig, einige auch in der Zeichnung brav. Wir heben *Einzelnes* heraus.

Erster Saal: von der Treppe gerechnet im dritten Fenster, zwei Wappenhalter mit Mütze, Federbusch, Panzerhemd, recht stattliche Figuren; die Farben rein und feurig, besonders Purpur und Gelb. Die obern Körpertheile aus wenigen Stücken zusammengesetzt, Gesicht und Brust frei von den störenden Bleiadern. Der Kopf des Einen (links) stellenweise schadhaft, jener rechts offenbar übermalt und zwar nicht einmal mit Metall- sondern mit Deckfarben. Jahrzahl: 1580.

Im vierten Fenster, linke Scheibe, oben eine hübsche Gruppe von kleinen Figuren, ein Gastmahl darstellend, mit 3 Farben: Silberton, Schwarz und Gelb, was sich gut macht. Den Hauptheil der Scheibe, das Wappen, ziert kräftiges Blau.

In den vier Fenstern gegenüber, obgleich aus derselben Periode, fanden wir weniger scharfe Zeichnung, in den Farben weniger Auswahl und Zusammenklang.

Zweiter Saal: Hier schienen uns besonders bemerkenswerth:

Im 1sten Fenster die gut gezeichneten Wappenhalter.

Im 2ten Fenster die linke Scheibe mit der Inschrift: „Jacob Murer, der dritte Lohnherr, Theobald Beck, der Zeit Lohnherr 1564“; zwei Männer, ohne Zweifel die benannten „Lohnherrn,“ erscheinen als Hauptpersonen, dann viele Werk- und Bauleute, bei Errichtung eines Gebäudes thätig; fast alle Figuren richtig gezeichnet, und sowohl ausserhalb der Steinmetzhütte, wo man Kalk rührt, Steine aufzieht u. dgl. als in derselben viel Handlung und Bewegung. Entweder ist dies Bild eine Allegorie auf die Baukunst

überhaupt, oder es symbolisirt, was uns wahrscheinlicher ist, das ehemalige Bau- oder „Lohnamt“ in Basel. Eine Eigenthümlichkeit dieser Scheibe besteht in der Anwendung von blos 2 Farben, bräunlich und gelb, aber mannigfach abgestuft und verschmolzen; angenehme Wirkung. In der Scheibe unmittelbar daneben von 1651 die Schlacht von St. Jakob (s. oben Bibl.); in der Mitte die Birs, die Heere gegen einander in Schlachtordnung, zum Theil schon im Kampf, links die Kapelle von St. Jacob, im Hintergrund Basel: die Figuren nicht gross, aber fleissig gemalt.

Im 3ten Fenster: das Wappen von Basel, — das Heraldische und die Wappenthiere kräftig gehalten: oben links, klein, Simson im Kampf mit dem Löwen, den „er zerriss, wie ein Böcklein“ (Buch d. Richt. 14.); ferner Simson, wie er zu Gaza das Stadtthor sammt Pfosten und Riegeln aushebt und fortträgt (l. c. 16.), — alles mit Miniaturfleiss und mit Gefühl für richtige Zeichnung ausgeführt.

Das 4te Fenster geringer: Am besten die kleine Darstellung oben, wie Simson die Philister mit einem „frischen Eselskinnbacken“, den er auf der Strasse fand, erschlug. (l. c. 16.) Er haut mörderisch drein; der Kinnbacken entsetzlich lang. Diese Scheibe ist von 1576; das kleine Bildchen wohl von dem gleichen Künstler, wie die Simsoniaden im vorigen Fenster.

Das 5te Fenster von 1565 und 1568 gehört nach Zeichnung und Farbenwahl nicht zu den vorzüglichen.

Im 6ten Fenster, — Scheibe links nicht übel: oben in der linken Ecke Judith.

Das 7te Fenster: Scheibe links Einzelnes gelungen, das Ganze nicht bedeutend; ein wollüstiges Leben führen, rechts oben, die Badenden, Gruppe

von kleinen Figuren. Heutzutage würden solche Darstellungen polizeilich verboten.

In dem letzten Fenster die Scheibe rechts (v. 1565), wieder frisch in Zeichnung, brillant in der Färbung, fleissig in der Ausführung: aber hier fehlt in der linken Fahne ein Stück.

Im 2ten Saal noch ein eingerahmtes gelungenes *Aquarellgemälde:* Tells Schuss, von *Hieronymus Hess.* Der Moment, da Tell den, mit durchschossenem Apfel auf ihn zueilenden Knaben, zu umfangen im Begriff ist. Gessler ganz Mephistopheles. Ihn flieht, (links im Vordergrung) wie den Satan selbst, ein braver Priester, dann viele Gruppen lebhaft Theil nehmender; in den einen der Ausdruck des Dankes für bestandene Gefahr, in den andern Wuth (geballte Fäuste) über Gesslers Abscheulichkeit. Arabeskische emporstrebende Verschlingungen machen die malerische Einfassung des Bildes aus und umranken oben noch drei kleinere Darstellungen: Schwur der Eidgenossen, das Baseler- und das Schützenwappen. Alles sehr sorgfältig gemalt.

Mit den öffentlichen, bedeutenden Kunstschätzen wären wir zu Ende. — Noch erwähnen wir der Sammlung von Gemälden und Antiquitäten des Hrn. J. H. von Speyr. Das Antiquarische ist besonders stark repräsentirt, aber auch aus der altdeutschen Schule manches gute Gemälde vorhanden. Es wird ein Eintrittspreis von 5 Btz. par tête bezahlt; die sämmtlichen Gegenstände sind käuflich. Es lohnt sich der Mühe, die Colleczion zu sehen. Ausserdem finden sich in Privathäusern (bei H. H. Vischer, Burkhardt, Bachofen u. and.) werthvolle Bilder.

Seit 1814 existirte in Basel auch eine *Künstlergesellschaft*, welche „junge Künstler unterstützte, sich

der öffentlichen Zeichnugsschule annahm und selbst bei Planen zur Verschönerung der Stadt den Behörden mit Rath an die Hand ging. Das Wocher'sche Panorama und das Denkmal der Schlacht bei St. Jakob sind die Früchte ihrer geräuschlosen Thätigkeit. Sie löste sich 1840 auf und wurde durch den *Kunstverein* ersetzt." (S. „Notizen über Kunst zu Basel" 1841.)

Werfen wir auf Basels Kunst einen Rückblick, so ist das Münster und die Holbein'sche Sammlung allerdings das Bedeutendste. Die neuere Kunst muss erst noch stärkere Wurzel fassen, der Sinn dafür wärmer werden. Am stärksten wird die Landschaftsmalerei in Aquarell getrieben, wahrscheinlich, weil sie am meisten auf Absatz rechnen kann. Basel sollte mit Zürich und Bern eine gemeinschaftliche Akademie stiften, dies wäre auf die künftige Gestaltung der Kunst in diesen Städten gewiss von grossem Einfluss. Allein es wird so wenig geschehen, als sie sich zu einer gemeinschaftlichen Hochschule vereinigen konnten.

Fahrt von Basel den Rhein hinab.

Von Basel führen drei Hauptwege nach Strassburg: die Eisenbahn auf dem linken Rheinufer, die Wasserstrasse, die Chaussee durch's Breisgau. Auf der *Eisenbahn* gelangt man am schnellsten, in 4 Stunden, nach Strassburg. Der Kunstliebhaber jedoch, der sich auch auf dem Wege umsehen will, betrachte in *Mühlhausen* die lithographische Anstalt von *Gottfr. Engelmann* und ihre Erzeugnisse. Dieser Künstler, 1788 in Mühlhausen geboren, bildete sich auf der Akademie zu *Paris*, erlernte später in München das Technische der Lithographie und war der *erste*, der dieselbe 1816 in Paris einführte. Er ist ein tüchtiger Zeichner und als Lithograph ein Mann von längst begründetem, weit verbreitetem Ruf. In den *farbigen* lithographischen Produkten steht er wohl höher, als seine meisten Collegen. — Dem Kunstfreund bietet ferner auf dem Wege nach Strassburg das alte *Colmar* einige Ausbeute: vorerst die mittelalterliche Kirche; sodann eine Anzahl von Gemälden des bekannten *Martin Schön* (siehe oben pag. 279.) auf der dortigen Bibliothek, etwa zwanzig Stück, unter denselben mehrere Passions-Scenen, eine Auferstehung; eine Himmelfahrt Christi, eine Ausgiessung des h. Geistes u. s. w. Auch findet sich in dieser Sammlung ein ehmaliges Altarblatt, das laut schriftstellerischen Berichten *Math. Grünewald* (s. Basl. Bibl.) zugeschrieben wird: Christus am Kreuz, Johannes der Täufer, Johannes der Apostel, die in Ohnmacht gesunkene Maria in den Armen haltend und Maria Magdalena, gegen das Kreuz knieend. Da wir eines zufälligen Umstandes wegen diese Bilder

nicht selbst sehen konnten, so müssen wir bloss von ihrer Existenz Meldung thun.

Mit dem *Dampfschiff* fährt man in sieben bis acht Stunden nach Strassburg, — bei schönem Wetter trotz der meistens unmalerischen Ufer des Rheins eine wahre Lustparthie. Auch hier unterwegs ein Gegenstand von künstlerischem Interesse: die Kirche zu *Alt-Breisach*, welche auf einer Anhöhe das ganze Thal dominirt und sich schon aus weiter Ferne präsentirt. Hier treibt der Rhein das Spiel seiner Krümmungen recht grossartig. Bald glaubt man, von Basel herfahrend, Breisach auf dem rechten, bald auf dem linken Ufer zu sehen, auf welch' letzterem es zu Olim's Zeiten wirklich soll gelegen haben, durch eine veränderte Richtung des Stromes aber auf das rechte Ufer versetzt worden sei. Die alterthümliche Kirche macht einen guten Eindruck, namentlich *das Chor* mit seinen schöngeformten spitzbogigen Fenstern; *das Schiff* enthält Rundbogen, ist also älter; *die Thürme*, nach der Form ihrer Fenster und der Strebepfeiler zu urtheilen, möchten mit dem Chor, welches dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören scheint, ungefähr dasselbe Alter theilen; nicht gefällig machen sich die ungleichen Thürme. Uebrigens erscheint die Kirche unterhalb Alt-Breisach weniger bedeutend, als von oben her, indem ihre Hauptzierde, das Chor, von unten her nicht sichtbar ist. Laut Schreibers Handbuch trägt diese Kirche den Namen des „Münsters von St. Stephan" und ruhen darin die Gebeine der Märtyrer Gervas und Protas, die unter Friedrich Rothbart dahin gebracht worden seien; auch soll die Kirche Bilder von Holz am Hochaltar und die Gräber einiger berühmter Feldherren enthalten. Letztere können nur antiquarische Ausbeute gewähren,

und auf die ersteren verzichten wir, weil man auf einer Reise nicht *alles* sehen kann, will man nicht Zeit und Kräfte zersplittern.

Die Fahrt endlich auf der *Chaussee* durch's Breisgau in den sogenannten Eilwagen geht im Vergleich zu den Dampflocomotiven zwar langsam, ist aber dem Kunstbegierigen doch *sehr* zu empfehlen, weil er für die kleine Inconvenienz durch den Dom in Freiburg reichlich entschädigt wird. Daher wir denn auch *diesen* Weg einschlagen und unsere Leser, weil unterwegs nichts von künstlerischer Bedeutung zu treffen ist, *sofort nach Freiburg versetzen.*

Zur Physiognomik von Freiburg.

Freiburg im Breisgau, eine sehr freundliche Stadt in anmuthiger Gegend, im Jahr 1118. von Berthold III., Herzog von Zähringen erbaut, im jetzigen Grossherzogthum Baden liegend, ist der Sitz des Direktoriums des Oberrheinkreises, eines Hofgerichts und eines Erzbisthums. Die Zahl der Einwohner beträgt etwas mehr, als 14,000. Die Leute scheinen, wie die meisten Süddeutschen, heitern Gemüths und gegen Fremde sehr gefällig zu sein. Wenigstens haben wir sie so getroffen. Das sociale Leben gedeiht gut: die öffentlichen Gärten und Spaziergänge sind im Sommer, das Theater im Winter gehörig besucht. Die Universität, im Jahr 1454 gestiftet, giebt der Stadt einen charakteristischen Zug und trägt offenbar zur allgemeinen Belebtheit das Ihrige bei. Zwar hat,

wie beinahe auf allen Hochschulen, die Zahl der Studirenden abgenommen, was vorzüglich dem Umstande zugeschrieben werden mag, dass die industrielle Richtung unserer Tage viele gute Köpfe für sich gewinnt. Dennoch mögen bei 700 Studenten in Freiburg leben; es herrscht unter Ihnen, wie wir mit Vergnügen bemerkt zu haben glauben, ein feinerer Ton, als vor einigen Decennien.

In Freiburg wurde das Schiesspulver im 14. Jahrhundert von einem Mönch, Berthold Schwarz, erfunden.

Wer zu etwas entferntern Ausflügen Zeit hat, der besuche das merkwürdige, zwei Fahrstunden entfernte Höllenthal, das an vielen Orten einer engen Schlucht gleicht, welche keinen Ausweg darzubieten scheint, und wo sich stellenweise ungeheure Felsenmassen emporthürmen. Durch diesen Engpass nahm Moreau im Jahr 1796 seinen bekannten Rückzug.

Die Kunst in Freiburg.

Architektur, Skulptur und Malerei haben hier ihren Vereinigungspunkt im *Münster* gefunden, einem altdeutschen Bau-Monumente ersten Ranges, zugleich das wichtigste Kunstwerk in Freiburg.*) Wir werden dasselbe im Ganzen, wie im Einzelnen aufmerksam betrachten, und setzen von jedem Gebildeten voraus, er gönne sich die Zeit, uns zu folgen. — Das Münster möglichst genau in sein Gedächtniss aufzunehmen, heisst,

*) *Ueber altdeutsche Baukunst siehe pag.* 16—21.

sich einen wahren Schatz für sein Lebtag aneignen. Vorerst einige geschichtliche Momente.

Die zunächst liegende Frage, *wer* das Münster erbaut habe, lässt sich leider nicht beantworten. Weder Urkunden, noch Inschriften am Bau selbst, noch andere Indizien führen auf den Meister. So kennt man noch von manchen Werken des Mittelalters die Schöpfer nicht. Ist dies ja doch mit einem grossen *literarischen* Kunsterzeugniss, den Nibelungen, auch der Fall, von welchem Fr. Heinr. van der Hagen**) sagt, dass es *gerade darum*, in diesem Dunkel über seinen Ursprung, *wunderbar* vor uns stehe. Dies gilt wohl in gleichem Grade von unserm Münster. Seltsam ist es jedenfalls, dass sich der Name seines Schöpfers nicht erhalten hat, da doch so viele Hände dabei beschäftigt waren, so viele Bürger mitwirkten. Nicht einmal der erste Anfang des Baues scheint *mit Gewissheit* ermittelt zu sein; indessen darf man als sehr wahrscheinlich annehmen, dass derselbe bis in die Zeit der Gründung der Stadt hinaufreicht. Dr. H. Schreiber **) erzählt diesfalls, dass eine uralte mündliche Ueberlieferung die Erbauung des Münsters in die Regierungszeit *Herzogs Konrad von Zähringen* (1122 — 1152) verlege, was so ziemlich mit der Erbauung der Stadt (1118) zusammenfällt. Dass jedoch das Münster unter ihm jedenfalls nicht vollendet wurde, geht schon aus der Bauart desselben hervor und ist historisch erwiesen. Der älteste Theil, *der Querbau*, muss unter ihm ausgeführt worden sein, wenigstens predigte darin 1146 der heil. Bernhard

---

*) *Siehe seine Schrift: Die Nibelungen, ihre Bedeutung für die Gegenwart und für immer, Breslau* 1819.

**) *Denkmale deutscher Baukunst am Oberrhein.*

und begeisterte die Bürger zum Kreuzzuge in das gelobte Land. Der Theil des jetzigen Langhauses (Schiffes) sodann, welcher zunächst an den Querbau stösst, scheint 1218 fertig gewesen zu sein, denn damals wurde zum erstenmal ein Zähringer, Herzog Berchtold V. Enkel des Herzogs Conrad, im Münster beigesetzt, und zwar an der Stelle, wo jetzt noch über der Gruft sein steinernes Bild sich erhebt, welches wir später berühren. Auf diesen Herrn, den letzten Sprössling dieses Stammes, succedirten die Grafen von Freiburg, Egon I. und II. und Konrad I., unter denen der Münsterbau fortgesetzt wurde, ohne dass sich indessen die jedesmaligen Fortschritte nachweisen liessen. Nur so viel ist unzweifelhaft, dass derselbe während der Regierung Konrads I., (1236 — 1272) zum Schlusse kam. — „Und so fänden wir, bemerkt unser Gewährsmann, bei der Beendigung des Werkes wieder einen *Konrad*, wie wir einen bei dessen Beginn gefunden haben, ein Umstand, der die allgemeine, nie bezweifelte, und doch wieder dem Unbefangenen so unwahrscheinliche Ueberlieferung in der Art beleuchten und feststellen möchte, dass der ursprüngliche Münsterbau unter Herzog *Konrad von Zähringen* angefangen, und unter dem Grafen *Konrad von Freiburg* vollendet worden. Diese zwei durch beinahe anderthalb Jahrhunderte getrennte Personen scheint die Sage vereinigt zu haben.“ — Uebrigens wäre diesen Fürsten die Herstellung eines so kolossalen Werkes kaum gelungen, hätten nicht alle disponiblen Kräfte mitgewirkt. Wie der Bischof Werner für den Dom in Strassburg von geistlichen und weltlichen Herren und Frommen Beiträge sammelte, so waren in Freiburg besonders die *Bürger* für die grossen Geldmittel besorgt, welche der Bau erforderte.

Sie nahmen die nöthigen Capitalien auf ihre eigenen Häuser auf, und gedachten in Legaten und sonst reichlich des Münsters. Diesen aufopfernden Sinn der Vorfahren ehren jetzt die Enkel dadurch, dass sie dasselbe nicht nur gut unterhalten, sondern auch in den letzten Dezennien manche unpassende, in einem verdorbenen Styl später dem Werke octrorirte Zusätze entfernt, einen neuen Kirchenboden gelegt, alte gemalte Scheiben angekauft und an leere Stellen eingesetzt, endlich neue verfertigt und passend angebracht haben.

Wir wünschen im Interesse der Kunst und der Stadt Freiburg selbst nichts sehnlicher, als dass fortan einsichtige, ästhetisch gebildete Männer das Werk schirmen, damit auch noch die spätesten Jahrhunderte sich an demselben erfreuen können. Dass aber seine Erhaltung Einsicht und ökonomischer Opfer bedarf, ist klar. Die Zeit, wenn auch langsam, nagt doch immer an den Menschenwerken, und überdem sind solche himmelanstrebende Gebäude den Blitzstrahlen besonders stark ausgesetzt. Gerade in diesen Thurm schlug 1561 der Blitz dergestalt ein, dass seinem obern Theil Einsturz drohte. Je stärker der jedesmal entstandene Schaden, desto schwieriger natürlich die ganz im System des Gebäudes durchzuführende Ergänzung oder Restaurazion.

Wir treten nun vor das Münster selbst. Gewöhnlich hört man Vergleichungen zwischen demselben und jenem in Strassburg anstellen, die Einen geben dem erstern, die andern dem letztern den Vorzug. Die Zusammenstellung liegt allerdings bei ihrem gemeinsamen Styl, bei ihrem nicht sehr verschiedenen Alter, bei ihren beidseitigen, nicht unähnlichen Dimensionen, endlich bei ihrer geringen localen Entfernung von ein-

ander, sehr nahe. Uns scheint das Freiburger Münster *darin* den Vorzug zu verdienen, dass es 1) ein in allen Theilen fertiges Werk ausmacht, welchem der einheitliche Ausdruck nicht fehlt, während bei seinem Rivalen im Elsass, welcher zwar gleichmässige Thürme erhalten *sollte*, der eine unvollendet blieb; 2) dass das Gebäude, nicht mit angehängten Boutiken und Werkstätten verunstaltet wurde, wie jenes in Strassburg; 3) dass der freie Platz, auf welchem das Münster steht, nach den drei Hauptseiten hin viel geräumiger ist, als in Strassburg, für die Distanz - Betrachtung von grosser Wichtigkeit; 4) dass auch das Chor ringsum frei steht, während bei dem andern Dom fremdartige Gebäude *ganz unmittelbar* an das Chor anstossen. Dennoch halten wir das Münster in Strassburg für das grössere Kunstwerk. Die Hauptformen sind kolossaler, und dabei theils eben so elegant, theils eleganter, die Façade z. B. weit reicher und mit grösserem Fleiss ausführt, die Construkzion in Säulenwerk, Bogen und Wölbung mächtiger, die architektonischen Verziernngen zum grösseren Theil von grandioserem Styl, als in Freiburg. Führe man den am Strassburgerdom mangelnden Thurm aus, reinige die Abseiten von den Kramladen. das Chor von den Angebäuden, und denke man sich das Monument auf einem weiten, ringsum freien Raum, — dann wird Freiburg vor Strassburg die Fahne senken müssen.

Bei der *Specialbeschreibung* nun gedenken wir, damit wir die Masse einzelner wichtiger Bestandtheile den ungeheuern Detail von Bildwerken, Malereien, u. s. w. eher beherrschen und dem Leser, respektive dem Betrachtenden, einen *nachhaltigen* Eindruck erleichtern, folgenden Gang zu beobachten. Wir betrach-

ten zuerst das *Aeussere* des Doms in seinen *wesentlichen Formen*, und nehmen dabei auf Bilderschmuck und anderes der Art noch keine Rücksicht. Dann suchen wir den Bau in seinem *Innern* zu erfassen, auch hier vorläufig nur auf die Haupterscheinungen uns beschränkend.

Nachdem wir so die eigentliche *Architektur* kennen gelernt, wenden wir uns, so viel zweckmässig und thunlich, an die *Beiwerke*, nemlich 1) an die Skulptur, 2) an die Glasmalereien, 3) an die Oelgemälde, 4) an die Schnitzarbeiten, 5) ganz kurz an Antiquarisches. Bei dieser zweiten Revue kann der Betrachtende zugleich die Hauptformen nochmals übersehen, was zur Festhaltung des Ganzen beinahe unerlässlich ist. Findet man ja wiederholte Anschauung zur Erfassung einer einzelnen klassischen Antike oder eines klassischen historischen Gemäldes ebenfalls nothwendig. Zudem bietet jedes gute Kunstwerk bei neuer Betrachtung neuen Genuss dar.

I. *Aeusseres des Münsters.* Wie bei den meisten christlichen Kirchen geht die *Richtung* desselben von Westen nach Osten, Thurm und Haupteingang gegen Westen, das Chor mit dem Hauptaltar gegen Osten. Es hat dies eine symbolische Bedeutung, die zwar in früheren Jahrhunderten allgemeiner bekannt gewesen sein mag, als jetzt. Nach christlichen Begriffen erinnert nämlich der Aufgang an den auferstandenen Christus, die Sonne der Gerechtigkeit, und daher richtet der betende Christ sich gegen Osten, im Gegensatz zum Juden, der betend sich nach Westen wendet.*) Das

---

*) *Siehe Menzel Kunstsinnbilder, der auch bemerkt, dass früher die verstorbenen Christen in der Regel mit dem Ge-*

Münster ist ferner in der gebräuchlichen Grundform des lateinischen Kreuzes — † — gebaut*). Der Querbau bildet die Seitenarme. Aeusserlich wird zwar diese Eintheilung oder Form hier weniger bemerkt, als im Innern. Die auf gewisse Distanz von dem Haupteingang im Freien aufgepflanzten, auf angemessenen Säulenschäften sich erhebenden Bildwerke scheinen uns, trotz ihres geringen künstlerischen Werthes immerhin ein würdiger Gedanke zu sein. Sie erweitern gleichsam den geweihten Boden, so dass man nicht unmittelbar von der Strasse in die Kirche zu treten glaubt. Mit Recht macht Gau (Denkmäler von Nubien) darauf aufmerksam, wie man bei den ägyptischen Tempeln viel mehr auf würdige Zugänge Bedacht genommen, als bei unsern Kirchen, wie jene mit einer doppelten langen Reihe von Sphinxen geschmückt, die Höfe mit Säulengängen und Statuen umgeben gewesen, wie die grossen, reich behauenen und bemalten Säulen, und Alles vor dem Sanctuarium, gewissermassen auf die Heiligkeit des Orts vorbereitet habe.

Das Münster ist, gleich jenen in Basel und Strassburg, von rothem Sandstein ausgeführt, welcher im Lauf der Zeit einen dunkeln mitunter schwarzbraunen Ton angenommen, der aber nicht nur nicht schadet, vielmehr den ernsten Eindruck des Gebäudes noch steigert.

Die *Façade* oder der *Thurmbau* muss auf einige Distanz, von der Münstergasse aus betrachtet werden.

---

sicht gegen die aufgehende Sonne ins Grab gelegt worden seien, w o r a u f m a n j e t z t f r e i l i c h n i c h t m e h r a c h t e.

*) *Siehe über die Kreuzesform, Zürich pag. 23.*

Es ist ein charakteristisches Merkmal der berühmteren altdeutschen Kirchen, dass auf den Thurmbau, in welchem sich gewöhnlich der Haupteingang befindet, vorzüglicher Fleiss verwendet wird. Der Thurm, von welchem der Ruf an die Gemeinde erschallt, sollte auch darüber hinaus weithin durch seine Grösse den hohen Sinn des Erbauers und seiner Zeitgenossen für Religion und Kunst verkünden. Einige legen diesen himmelanstrebenden Werken auch noch eine symbolische Bedeutung bei und nehmen an, die damaligen Baumeister haben damit die Erhabenheit des Christenthums selbst, den Riesenbau dieser Religionslehre andeuten wollen. Obgleich wir uns schon oben (s. Zürich) dahin ausgesprochen, dass die Baukunst innig mit dem Volkscharakter zusammenhängt, und dass sie eben so gut von innen heraus sich bildet, als die Musik oder Malerei, dass endlich der Architekt allerdings auch tiefe Gedanken in seinen Bauformen ausdrücken kann, so möchte doch diese symbolische Bedeutung eher hineingelegt als von den ursprünglichen Schöpfern beabsichtigt worden sein.

Der *Thurmbau* zerfällt von unten bis zur Gallerie in zwei Hauptstockwerke mit Unterabtheilungen. Als vorzügliche Zierde des *ersten* Stocks erscheint das hohe, im schönen schlanken Spitzbogen zulaufende äussere Portal, welches die ganze Dicke der vordern Mauer einnimmt, was wir häufig an den altdeutschen Gebäuden wahrnehmen. Die Säulen- und Stabwerkbekleidungen dieses Eingangs tragen zu seiner gefälligen und zugleich grossen Wirkung viel bei. Den Schluss des Portals bildet der Giebel über demselben, zugleich eine Analogie der Thurmpyramide. Solche

Giebeleinfassungen enthält das Strassburgermünster an allen drei Eingängen seiner Façade.

Das *zweite* Stockwerk im Ganzen sehr einfach und schmucklos; der untere Theil desselben von einem edelgeformten, mässig hohen spitzbogigen Fenster durchbrochen, welches durch senkrechte Stäbe abgetheilt und eingefasst ist, die sich oben in einander verzweigen und mit einer grossen Blume, dem in den Doms zu Strassburg und Köln so oft vorkommenden Kleeblatt, dem Symbol der Dreieinigkeit, die Fensterverzierungen beendigen. Die Zwickel in und neben dieser Hauptblume sind dann wieder mit kleinern Kleeblättern ausgefüllt. All' dies gebogene und gegliederte Steinwerk ist äusserst scharf und bestimmt gearbeitet, die Zeichnung daran harmonisch in einander greifend und wahrhaft wohlthuend. — Das Zifferblatt im obern Theil des zweiten Stocks darf freilich nicht als Schmuck angeführt werden und bliebe wohl besser ganz vom Thurme entfernt.

Dagegen scheint uns diese Facade sehr ästhetisch eingefasst zu sein: unten durch ein stark hervortretendes, dem Bau entsprechendes Fussgesims, — zur Seite durch die 4 Strebepfeiler, welche anfänglich weit vor die Mauer hinausragen, dann emporsteigend in wohlberechneten Absätzen ihren Umfang immer mehr verringern, bis sie an der Gallerie sich scheinbar schmal endigen; oben endlich, durch die stark ausladende, reich gegliederte Gallerie, welche das ganze untere Thurmhaus bedeckt und bekrönt.

Diese *Gallerie*, ein Zwölfeck, vermittelt zugleich den Uebergang von dem viereckigen untern zu dem obern Thurmgebäude, welches sich zum freistehenden Achteck gruppirt, auf dem endlich die Pyramide ruht.

Auch dieser *obere Thurm* zerfällt also in zwei Hauptabtheilungen oder Stockwerke: 1) den achteckigen Thurm und 2) die Pyramide. Diese Doppelparthie ist vorzüglich kunstreich und schön ausgeführt und ersetzt reichlich den vielleicht zu einfachen Theil gerade unterhalb der Gallerie. Der *achteckige* Thurm ist von acht hohen Fenstern durchbrochen und erhält durch sie den Charakter der Geschmeidigkeit, Zierlichkeit und Würde. (Wir brauchen wohl nicht zu bemerken, dass diese Fenster nur Schallöffnungen und daher nicht mit Scheiben versehen sind.) Die drei vordern Fenster en face fallen besonders in die Augen. Das mittlere, als Hauptfenster, etwas grösser, auch etwas anders construirt, wie die beiden zu seiner Seite, ist zwar unterhalb zwischen dem Stabwerk zugemauert, weil der betreffende innere Raum zur Wohnung des Wächters dient, und macht somit an dieser Stelle keine günstige Wirkung: dagegen sind seine obern architektonischen Gliederungen und Zierrathen, wie übrigens auch die der Nebenfenster, sehr hübsch. Diese sämmtlichen Fenster des Achtecks haben eine schlanke spitzbogige Gestalt, und endigen, wie das Portal, mit der Giebelform; die Stab- und Laubwerkverzierungen nach Einem System gebildet und harmonisch verbunden; die Arbeit überall mit gleicher Beharrlichkeit und Liebe vollendet. Zwischen sämmtlichen acht Fenstern erheben sich eben so viele Pfeiler, die vier einen von stärkerem Umfang als die vier andern, damit die achteckige Form sich schärfer auspräge. Oben als Schlussverzierung dieser Pfeiler kleine pyramidale Thürmchen, welche in Verbindung mit den geschmückten Fenstergiebeln auf sehr gelungene Weise den Uebergang zu der grossen *Thurmpyramide* formiren. Diese

letztere, ebenfalls achtseitig und von besonders kunstreicher Natur, erhebt sich und ruht in ihrer ganzen enormen Grösse auf den bezeichneten Pfeilern. Diese Construkzion, vermöge welcher ein so mächtiger Körper auf so leichte Unterlage gebaut ist, scheint uns ein grosses Meisterstück zu sein und die Kühnheit, wie den genau berechnenden Verstand des Erbauers auf's Glänzendste zu beurkunden. Aber auch in ihren einzelnen Theilen bewundern wir die Pyramide: alles durchbrochene Arbeit, unzählige geschmackvolle architektonische Glieder, Figuren und Ornamente verbinden sich zum harmonischen Ganzen. Das Kleeblatt und die fünfblättrige Rose, beide in mannigfaltiger Anwendung, kommen am häufigsten als Verzierungen vor. „Die sogenannten Puristen, sagt ein neuerer Schriftsteller, haben viel gegen die durchbrochenen Thurmspitzen altdeutscher Kirchthürme, wie der zu Freiburg, Ulm, Köln, Wien, Meissen etc. geeifert, da sie das Dach bildeten und dieses als solches durchbrochen wäre; allein die den Geist ihrer Kunst vollkommen auffassenden Baumeister des Mittelalters würden sehr Unrecht gethan haben, die grossen Thurmspitzen nicht durchbrochen zu erbauen, weil alsdann eine scheinbar viel zu schwere Masse auf dem oberhalb schon vielfach durchbrochenen Theile des Thurms geruht haben würde." Diese gewiss richtige Bemerkung für solche, welche noch heutzutage einen nicht eingedekten Thurm kaum als solchen anerkennen. Will man übrigens den obern Theil des Münsterthums recht genau studiren, so betrachte man ihn von der *Plattform* (Platte) aus, wo man alle Gebilde nahe vor sich sieht. Von der Platte kann man noch ohne Schwierigkeit weiter zu der obern Gallerie hinansteigen. Wer aber dem Schwin-

del unterworfen ist, unterlasse dies. Höher hinauf führt keine Treppe. Hat man etwas an der Pyramide, deren Besteigen übrigens Unberufenen streng verboten sein soll, vorzunehmen, so muss man an den Gliederungen und Gratrampen empor klettern.

Ueber die *Höhe* des ganzen Thurms differiren die Berichte einigermassen: nach der höchsten Angabe betrüge dieselbe 408 rheinische Fuss. Die Pyramide hat an ihrem Fusse bei der obern Gallerie nach Dr. F. Schreiber einen *Umfang* von 120 Schuhen.

Nochmals von der Münstergasse das Thurmgebäude überschauend, machen wir darauf aufmerksam, dass zu jeder Seite desselben, etwas tiefer zurück, ein Theil der Nebenschiffe, namentlich auch ungefähr die Hälfte ihrer beiden grossen Radfenster, sichtbar ist, welche der Fronte des Thurmbaus mehr Haltung und Abwechselung geben.

Die südliche Seite des Münsters lässt sich am Besten übersehen, wenn wir uns an das vorüberliegende Kaufhaus hinstellen; sie bietet dem Auge folgende Hauptbestandtheile dar: Thurmbau, Schiff mit Nebenschiff, Querbau, Chor. Der *Thurm* auf dieser Seite bis zur Gallerie ganz einfach: die Strebepfeiler zwar mit Statuen verziert, an der eigentlichen Mauerfläche aber nur ein paar schmucklose Gurtgesimse und ein einziges, jedoch schlankes Fenster, jenen obern in der Form analog. — Reicher das *Schiff* und die *Abseite*: an der letztern ziehen sich sechs durch Steinbildwerk geschmückte Pfeiler hinauf und werfen hohe Bogen nach dem erstern hinüber, hübsche Gallerien neueren Datums (sie sollen aus dem 17. Jahrhundert herrühren) scheiden das Hauptschiff geschmackvoll von der Nebenseite ab; die Mauern beider sind von je sechs Fen-

stern durchbrochen, die untern nach ganz richtigem Calcul breiter und stärker, als die obern; die vier vordersten an Schiff und Nebenschiff, vom Thurme an gezählt, anders construirt, als die übrigen, näher dem Querbau gelegenen. Die 4 ersten Fenster der *Abseite*, grossartig gebaut, entsprechen dem Styl des Thurms (auch von dem unter dem dritten Fenster angebrachten Eingang kann man dies sagen); der Spitzbogen die Hauptform daran; ein starker Mittelstab theilt die Fenster der Länge nach in zwei Hälften, deren jede wieder durch einen Zwischenstab in zwei Unterabtheilungen zerfällt; das Stabwerk verläuft in spitzbogige Form und schliesst oben als Hauptverzierung eine Rosette ein. Die vier ersten Fenster im *Hauptschiff*, die eben beschriebenen Vorzüge der Struktur in sich vereinigend, sind nur noch geschmeidiger und jedes der Höhe nach durch zwei Stabwerke in *drei* gleiche Theile geschieden, jedes im Spitzbogen von drei Kleeblätter" durchbrochen. Das 5te und 6te Fenster nun an Abseite und Hauptschiff in Vergleichung mit den bisherigen theils schwer und ärmlich, theils sogar — z.B. das untere, an das Thürmchen des Querbaus anstossende — plump. Es geht hieraus hervor, dass dieser Theil des Gebäudes älter ist; er bietet in sofern nicht unbedeutendes Interesse dar, als er den Uebergangsstyl vom alten byzantinischen Querbau zu dem neuen beweglichern, vordern Theil des Münsters, bildet.

Dem Querbau wurde auf dieser Seite in der zweiten Hälften des 17. Jahrh. (s. Dr. J. U. Müller) ein durchaus fremdartiger Porticus angehängt, welcher den ursprünglichen Charakter dieses Theils fast unkenntlich macht. Die zur Verschönerung des Münsters bestehende Commission könnte nichts Löblicheres unternehmen,

als diese Nachgeburt, welche höchstens vor Regen oder Sonne schützt, was das Innere der Kirche noch viel besser thut, wegzurasiren. Dann zumal würde der byzantinische Querbau, der Eingang, die drei rundbogigen Fenster, die grosse Rose sich viel günstiger darstellen. Die Fenster, namentlich die Rose leiden zwar an schweren Formen, aber es ist doch im Ganzen ein bestimmter Styl durchgeführt. Wir halten es für ein charakteristisches Merkmal des Münsters, dass an demselben verschiedene Bauarten ganz genau verfolgt werden können, welche wieder geschickt unter sich verbunden sind. Im Querbau der Rundbogenstyl, an dem zunächst anstossenden Theil des Langhauses der Uebergang zu dem Spitzbogenstyl, an dem vordern Gebäude der letztere in seiner vervollkommneten Ausbildung, endlich im spätern Chor schon wieder einige Abweichung davon.

Zwischen Querbau und Chor erhebt sich zu *jeder* Seite des Münsters ein kleiner Thurm. Es ist schon behauptet worden, diese beiden kleineren Thürme, welche konstructiv ganz überflüssig seien, haben darum ihre Stelle hier gefunden, um in Verbindung mit dem Hauptthurm eine Dreiheit, das Symbol der Dreieinigkeit, zu erzielen. In nähere Erörterung hierüber nicht eingehend, bemerken wir nur, dass diese beiden sogenannten Hahnenthürmchen, analog mit dem vordern Thurm in den untern Theilen viereckig, dann achteckig sind, endlich zur durchbrochenen Pyramide sich gestalten. Der untere Theil ist aber, nach dem Mauer- und Fensterwerk zu schliessen, viel älter, als der obere. Aus der Ferne machen die Thürmchen in Verbindung dem grossen eine gute Wirkung.

Das Chor, obgleich neuer, als das übrige Münster,

gehört doch wohl zu den merkwürdigsten mittelalterlichen Werken, einmal wegen seiner ausserordentlichen Höhe, dann wegen der vielen, unmittelbar angebauten, im Halbkreis ununterbrochen fortlaufenden Kapellen, welche sich wie Abseiten eines Hauptschiffes an dasselbe anschliessen. Mit Bezug auf das Alter des Chors finden wir in Dr. F. Schreiber folgende, zum Theil urkundliche Aufschlüsse: „Langsamer, als der Bau des ganzen alten Münsters schritt jener des neuen Chors voran. — Im Jahr 1354 wurde der erste Stein dazu gelegt. — Vermuthen lässt sich, dass Werkmeister *Johannes von Gmünd*, der vom Jahr 1359 an erscheint, wesentlich Antheil daran genommen. Aber es verging mehr, als ein Jahrhundert, bis an eine kräftigere Weiterführung des Werkes gedacht werden konnte. — *Hans von Gräz*, Meister zu Weissenalb hatte im Jahr 1459 zu Regensburg die Ordnung der Steinmetzen auf das Buch gelobt. Es ist dieser Meister, *Hans Niesenberger von Gräz*, welcher im Jahr 1471 in den Dienst der Stadt Freiburg trat und auf Befehl des Rathes den neuen Chorbau zu unternehmen begann. — Unter ihm wurde wahrscheinlich das Chor grösstentheils ausgeführt, doch konnte es erst im Jahr 1513 geweihet und zum Gottesdienst benutzt werden. Einzelne Theile, besonders manche der umgebenden Kapellen, gelangten noch später zur Vollendung."

Das gesammte Chor ward in den wesentlichen Formen mit dem vordern Theil des Münsters ziemlich in Einklang gebracht, die spitzbogigen Fenster gleichen jenen vordern wenigstens annähernd; die an den Kapellen aufsteigenden Hauptpfeiler werfen ihre Bogen in gleicher Weise nach dem Chor hinüber; an den Haupt- und Nebenpfeilern ungefähr dieselben Schlussverzie-

rungen, pyramidale Thürmchen u. dgl., die Kapellen und das Chor ebenfalls mit einer Gallerie bekrönt. Im Untergeordneten dagegen allerdings mehrfache Abweichungen. Die einen Fenster des Chors endigen in stumpferen Spitzen, sie sind sämmtlich höher und vom Stabwerke anders durchschnitten, als jene im Schiff. Die Fenster an den Kapellen weniger breit, als jene des Nebenschiffs; die Zweige und Verschlingungen der Stäbe, die Thürmchen und pyramidalen Verzierungen weniger einfach und klar. — Auffallend, dass dann die Pfeiler und die Gallerie am nördlichen Theil des Chors schmukloser, als auf der südlichen Seite, dagegen die nördliche Chorthüre reicher ausgestattet wurde, als die entgegengesetzte.

Uebrigens bemerken wir, *zur nördlichen Seite* vorgeschritten, hier überhaupt eine etwas stiefmütterliche Ausschmückung des Münsters. An dem Querbau fällt dies zwar nicht auf; die niedrige Thüre, die schmucklosen rundbogigen Fenster, diekahlen Mauern gehören dem byzantinischen Styl an. (Von der angebauten neueren, nicht gut passenden Kapelle, kein Wort.) Dagegen ist die geringere Verzierung der Strebepfeiler am Langhause durch Statuen die grössere Schwere und Armuth im Stabwerk der Fenster des Nebenschiffs sonderbar. Worin der Grund dieses Unterschiedes zu suchen sei, das lassen wir billig dahin gestellt. Vielleicht gingen die Subsidien aus, vielleicht liebte ein neuer Meister grösste Einfachheit. Endlich schadet dieser Seite des Schiffs die, freilich dem ursprünglichen Bau nicht anzurechnende, Vermauerung eines Fensters, unter welchem ein neuerer Anhängsel auch noch das Dach verunstaltet.

II. Das *Innere* des Münsters. Der geräumige und

vielfach dekorirte *innere Thurmbau* bildet die Vorhalle der Kirche. An den Seitenwänden breite und hohe steinerne Stufen, einst für die Kirchenbüssenden, jezt etwa von Künstlern als Sitz zum Zeichnen benutzt. Rings an den Wänden eine Reihe von Säulen mit Knäufen (Capitälen) von Laubwerk, aus welchem sich schöne Bogenstellungen entwickeln; zwischen denselben als Hauptverzierung Statuen. Diese Vorhalle deckt ein einfaches Kreuzgewölbe mit unbedeutenden Freskomalereien; in der Mitte eine Oeffnung, um allfällige Baumaterialien und anderes in den Thurm hinaufzuschaffen. Das innere oder zweite Portal, zu welchem das äussere gleichsam das Schema bildet, mit möglichstem Aufwand von mittelalterlicher Architektur und Skulptur und in scharf ausgeprägtem Spitzbogenstyl ausgeführt. Durch seine Vertiefung die ganze Mauerdicke einnehmend, wächst es gleichsam aus derselben heraus, wie ein in Felsen gehauenes Monument. Von der innersten Mauerlinie bis zu seinen äussersten Gewändern wechseln starke Stabwerkverkleidungen und Holungen (tiefe Zwischenräume) mit einander ab; die letztern enthalten Bilderschmuck. Das Portal selbst, (wie in Strassburg) durch eine Mittelsäule abgetheilt, was ihm eine schlankere Form giebt; über dem Thürgesims in Querfeldern wieder Steinbilder. Das wichtigste an diesem Portal bleibt indessen nach unserer Ansicht sein kühner Bau.

In der Kirche selbst machen die grossartigen Verhältnisse im Allgemeinen einen sehr günstigen Eindruck. Diese Erhabenheit wirkt fesselnd und begeisternd auf das Gemüth. Im Besondern aber verdienen die mächtigen und zugleich so schlanken *Säulenbündel* des Schiffs und seine *Gewölbe* herausgehoben zu werden. Die Ge-

wölbe bilden überhaupt ein so wichtiges Capitel in der Baukunst und die grossen altdeutschen Baumeister hatten darin eine solche klassische Virtuosität erreicht, dass einige historische Bemerkungen über diesen Punkt hier wohl am Platze sind. Wir lassen *Hübsch*, einen eben so gründlichen Kenner des Alterthums, als erfahrnen Architekten reden.*) Nachdem er mit Recht erklärt, dass die erste Idee einer Construkzion von ihrer ausgebildeten, vervollkommneten Anwendung, welche nicht sprungweise, sondern nach und nach erreicht werde, zu unterscheiden sei, fährt er fort: „Die erste Annäherung zum Gewölbe ist, dass man eine Weite auf beiden Seiten durch Vorschiebung der obern Steinlagen über die untern nach und nach so verringerte, bis sie mit *einem* Stücke überdeckt werden konnte. Das ist schon in einem Gange der grossen Pyramide zu Memphis und an den alten cyclopischen Ueberresten Griechenlands und Italiens zu sehen. Eine andere Art ist die Construkzion einer Kammer derselben Pyramide, wo Platten von beiden Seiten gleich Dachsperren gegen einander gegeneigt sind und sich gegenseitig halten. Zu derselben sind auch mehrere Cyclopenthore zu zählen, deren Pfosten nicht senkrecht stehen, sondern etwas gegeneinander geneigt, um dadurch die Spannung des Sturzes zu verringern. Schon sehr viel Einsicht verräth die sogenannte Schatzkammer des Atreus zu Mycenä. Sie ist im Plane rund und besteht aus horizontalen, über einander vorgeschobenen Steinlagen.“ Es folgen nun weitere historische und kritische Bemerkungen über dieselbe, deren wir hier entbehren können. Dass die

*) *Siehe Abhandlung über griechische Architektur, Heidelberg* 1823.

bezeichneten Construkzionen den heutigen Gewölbeformen noch keineswegs gleichen, ist wohl jedem klar. Hübsch sagt weiter: „Die ersten eigentlichen Gewölbe, welche in scheitelrechter Richtung bogenförmig und aus Keilen zusammengesetzt sind, finden sich bei den *Hetruriern.* In Griechenland kommen erst Gewölbe unter den Römern vor; aber jener technische Vorsprung in Italien ist sehr natürlich und bestätigt, wie das Gewölbe nur aus der Nothwendigkeit hervorging. Die Griechen hatten den vortrefflichen Marmor und konnten ziemlich beträchtliche Spannungen mit *einem* Stücke überdecken, den Hetruriern aber gewährten ihre gebrechlichen Steinarten diesen Vortheil nicht. Sie waren also genöthigt, an solchen Gebäuden, an welchen das Holz der Zerstörbarkeit wegen wegbleiben musste, als an Stadtthoren, Gräbern u. s. f. auf eine genügende Construkzion zu denken.“ Uebrigens waren auch die hetrurischen Gewölbe noch in sehr beschränkter Ausdehnung, und erhielten erst unter den Römern eine bedeutendere Grösse. „Vermittelst der zum Binden so vortrefflichen Puzzolanerde, erklärt unser Autor ferner, konnten die Römer sogar Gewölbe aus blossem Gusse machen, auch nahmen sie Bimstein und hole kugelförmige Töpfe und wandten alle Mittel an, das Gewicht des Bogens und also die hievon abhängende Masse der Widerlagen zu verringern. Das Gewölbe erlangte dadurch eine Ausdehnung, welche die Lösung fast einer jeden Aufgabe und die Befriedigung der ungeheuern Bedürfnisse der römischen Kaiserzeit möglich machte. — Aber excelliren gleichwohl die Römer hinsichtlich der Colossalität, so bildete doch erst der *romantische Styl* (eben der durch das romantische Mittelalter hervorgerufene) das Gewölbe feiner aus und wäre im eigentlichsten Sinne

des Wortes der *Styl des Wölbens* zu nennen. Der sogenannte neugothische (oder reindeutsche) Styl löste seine Aufgabe mit dem Minimum von Material. Jedem ist bekannt, wie wohl berechnet die Gewölbflächen selbst auf die einzelnen Rippen, diese wieder auf wenige Punkte gestützt, und endlich diese Punkte so sinnreich gegeneinander ausgeglichen sind: *dass die ganze Steindecke der ungeheuern Dome von Pfeilern getragen wird, welche noch schlanker sind, als die nahe aneinanderstehenden griechischen Säulen*, die gar keinen Seitendruck auszuhalten hatten."

Nach dieser Mittheilung ersuchen wir den Betrachtenden, jene ersten Versuche der Alten gewölbartige Construkzionen herauszubringen mit diesen Formen zu vergleichen, um den unermesslichen Fortschritt einzusehen. Auf den Pfeilern des *Schiffs* ruhen die Kreuzgewölbe leicht und fest, wie wenn sie aus Einem Gusse entstanden wären. In der Mitte der Wölbung nehmen Laubkränze von Steinwerk, die kreuzweis aus den Säulenknäufen emporsteigenden Rippen auf. Die Deckenperspektive vom Haupteingang bis zum Chor gewährt einen stets auf's neue erfreuenden Anblick. Sodann zwei Reihen von je sechs freistehenden Säulenbündeln. Diese Stützen und Zierden des Schiffs machen sich trotz ihrer starken Peripherie leicht und geschmackvoll, und die einzelnen, aus dem Kern hervortretenden Säulen wachsen gleichsam aus demselben heraus. Die Säulenfüsse einfach, die Capitäle von reichem Laubwerk. Aus jedem einzelnen Büschel steigen, gegen das Innere des Schiffs gekehrt, fünf herrliche, rundförmige Säulen ohne Unterbrechung bis zu dem Schiffgewölbe empor und endigen mit schönen Capitälen. Zu jeder Seite dieser fünf Vordersäulen giebt der Kern des Büschels drei

weitere, etwa ein Stockwerk hohe Säulen ab, auf welchen die Bogenüberspannungen ruhen. Am Ende der Mauern des Mittelschiffs ein einfaches Schlussgesims und darüber verschiedenartig gegliederte hübsche Gallerieen. Die Construkzion der Fenster kennen wir schon von aussen her: Die Scheiben des Schiffs weiss, jene der Abseiten bemalt.

Die Wände des Thurmbaues mit Säulen, Stabwerk, Gesims und Geländer verziert. Zu beiden Seiten des Thurmbaues die grossen Radfenster (Rosetten); die Scheiben darin gemalt. Im Innern fällt es auf, dass diese Rosetten nicht in die Mitte der betreffenden Mauer eingelassen sind. Der Baumeister opferte die Symmetrie dem Effekte auf, den dieselben auf eine gewisse Distanz *von aussen* machen sollen. — Die beiden Abseiten, wie überall, niedriger als das Schiff. Den gegen dieselben gekehrten Säulen der ganzen Bündel entsprechen jedesmal ebenso viele, an die änssere Mauer der Abseite anlehnende *halbe* Säulenbündel; aus den beidseitigen Capitälen entspringen dann die Rippen zu den Kreuzgewölben, welche wieder, wie im Hauptschiff, in einem Schlussstein von Laubwerk endigen. Die untere Wand beider Abseiten ist zwischen den Halbbüscheln reich dekorirt; längs dem Boden ein starkes Fussgesims, über demselben eine Reihe von Säulchen mit mannigfaltigen Capitälen, darüber zusammenlaufende Bogenstellungen, welche ein Gesims deckt. Als Schluss der ganzen Parthie erscheint eine Gallerie von vielfachen, doch nicht heterogenen Gliederungen.

Alle Fenster der Abseiten enthalten Glasmalereien, welche eine feierliche Wirkung machen.

Der innere Querbau trägt, so weit er nicht umgestaltet ist, den byzantinischen Typus: die Wände

kahl, die Fenster schmucklos. Auf modernen Säulen aber ruhen kleine neuere Emporen, deren Geländer, zwar von gutem Styl, uns doch zu dem alten Bau nicht ganz passend vorkommen. Selbst in die 94 Schuh hohe Kuppel haben sich Novitäten, z. B. (neben steinernen) *gemalte* Säulchen als scheinbare Trager der Kuppel eingeschlichen.

Das Chor, fünf Stufen über dem Niveau der Kirche, nähert sich in seinen *Hauptverhältnissen*, weniger in untergeordneten Punkten, dem Styl des Schiffes. Die Abweichungen in der Form der Fenster haben wir schon oben bemerkt. Hier fallen die anders gestalteten Bekleidungen und Verzierungen an den Wänden besonders auf. Die bei den Fenstern emporsteigenden Halbsäulen z. B. endigen sich nicht, wie alle übrigen in der Kirche, mit Capitälen, sondern sie entladen, einem Baumstamme gleich, ohne Absätze ihre Aeste hinauf nach dem Gewölbe, welches von diesen nach allen Richtungen sich ausdehnenden Aesten netzartig durchzogen ist. Wenn die Halbsäulen an sich schon eigentlich eine unphilosophische Erscheinung in der Baukunst, oder, wie Hübsch sich ausdrückt, „die erste grosse Convenzionalitäts-Lüge in der Architektur“ sind, indem sie nichts tragen, sondern nur zu tragen scheinen und hauptsächlich dazu dienen, die Mauerflächen zu bekleiden, so befreundet man sich mit denselben wirklich schwer, wenn sie nicht einmal die normale Form der Säulen beibehalten. Hier sehen wir deutlich das Streben nach Künstelei, das den Fall des altdeutschen Styls herbeiführte. Der untere Theil des Chors endlich wird von eilf hohen Bogenöffnungen durchbrochen; über demselben eben so viele spitzbogige Fenster theils mit, theils ohne Glasmalerei.

Rings um das Chor die mit Altären und besonders mit gemalten Scheiben dekorirten Kapellen, alle in Gestalt und Grösse einander ähnlich. Der Gang zwischen Chor und Kapellen macht einen sehr ernsten Eindruck.

Wir dürfen nun wohl annehmen, dass der Leser (zumal an Ort und Stelle) den Bau in seinen Grundzügen, den verschiedenen Styl an dem vordern Gebäude, am Querbau und Chor erfasst und dass er die interessantesten Formen im Gedächtniss behalten habe. Wir zweifeln nicht, jeder Betrachtende freue sich der empfangenen Haupteindrücke und bewundere den Unternehmungsgeist der Erbauer. Wie klein stehen neben solchen Colossen unsere meisten neuen Monumente da! — Doch jetzt müssen wir die Details, so weit sie nämlich wirklich Erwähnung verdienen, nachholen, denn sie gehören mit zur Physiognomie des Münsters.

Die Bildwerke von Stein. Schon die Griechen zierten ihre Tempel mit Bildern und man rechnet es ihrer Baukunst ausser ihrem absoluten, selbstständigen Werth noch als besonderes Verdienst an, dass namentlich sie zur Entwickelung der Skulptur beitrug. So hoch die griechische Bildhauerkunst lange Zeit stand, besonders von Perikles bis Alexander dem Grossen, so hatte sie, wie das Meiste in der Welt, auch ihre dürftige Anfangsperiode. Ihre ältesten Götterbilder waren rohe Klötze, mit Kleidern oder Farben ausstaffirt und nur der Kopf glich einer fertigen Arbeit. Auch in Deutschland finden wir die Bildhauerei bis zum Mittelalter auf sehr niedriger Stufe. Der formwidrige byzantinische Styl herrschte überall vor. Daher können uns die Steinfiguren an und in den alten Kirchen nicht erfreuen. Der Umschwung, den die Baukunst im dreizehnten Jahr-

hundert genommen, vermochte noch nicht der Skulptur die wahre Richtung zu geben. Zwar bemerkt man von jener Periode an in den Figuren wenigstens ein Streben nach naturgemässeren Formen; die Darstellungen gut gedacht und gemeint, nicht gar so plump und unnatürlich, wie die meisten byzantinischen, aber wahrlich noch sehr ungenügend. Unsere Erläuterung der Bildwerke am Münster wird daher mehr historischer, als kritischer Natur und möglichst kurz sein.

Vor dem Thurmbau drei Statuen auf Säulenschäften, in der Mitte Maria mit dem Kinde, steif, zur Seite die Schutzpatronen des Münsters, der heil. Alexander und der heil. Lambert, beide nicht viel besser.*) Ueber dem vordern Portal im Giebel die Krönung der Maria durch Christus; über ihnen und zur Seite Engel. — Die vier sitzenden männlichen Figuren an den Strebepfeilern des Thurms (unterste Reihe) sollen Grafen von Freiburg sein. Ueber denselben (zweite Reihe) zwei gekrönte weibliche und zwei männliche Figuren, nach Dr. F. Schreibers Meinung muthmasslich die Grafen von Urach und Kyburg mit ihren Frauen, den Schwestern des Herzogs Berthold V., welche dem Münsterbau sehr zugethan gewesen. In der dritten Reihe an den mittleren Pfeilern Maria, von den Christen verehrt; gegenüber ein Bischof, präsumtiv Bischof Rudolf, und auf den Seitenpfeilern, des letztern

*) *Gewöhnlich wird in der Kunst der heil. Alexander abgebildet als römischer Soldat, einen Opfertisch neben sich, den er Angesichts des Kaisers umgestossen, — Schwert (Martyrium); der heil Lambert im bischöflichen Gewande mit Pfeil oder Lanze (Martyrium); er ist auch Patron von Lüttich. S. Radowitz Ikonographie der Heiligen. Berl. 1834.*

Vater, Konrad und sein Bruder Berthold IV., beide Herzoge von Zähringen. Auf der Rückseite des Thurms (um die Bilder an dem letztern sofort abzuthun) in der gleichen Flucht südlich: die heil. Katharina und der Erzengel Michael; nördlich 2 Figuren, wahrscheinlich Mönche aus dem Predigerorden. Endlich oben am achteckigen Thurm noch zwölf männliche Gestalten, angeblich Kirchenväter.

Das Hauptportal: an dem Mittelpfeiler Maria mit dem Kinde, gross, unter ihr (als Postamentverzierung), ein Mann, sitzend, den Kopf auf die Hand gestützt. In den Querbildern der Thüre folgende Darstellungen: unmittelbar über dem Thurmgesims rechts (vor uns) Christi Geburt, Maria liegend, Joseph unten am Bette sitzend, um dasselbe die Hirten; links die Gefangennehmung und Geisselung Christi; etwas abgesondert Judas am Strange. Ueber dieser Reihe zwei fernere, in vier Hauptgruppen sich theilende, auf das jüngste Gericht bezügliche Querbilder; in den zwei untern Gruppen stehen die Todten aus den Gräbern auf; die zur Seligkeit Berufenen von einem Engel geleitet, die Verdammten von einem molchartig gebildeten Teufel mit Hörnern und Schweif angeführt; in den zwei obern Gruppen rechts wieder die Seligen neben dem gekreuzigten Christus, links die zur Hölle Verurtheilten zusammengekoppelt und von einem Satan weggezogen. Ueber dieser Doppeldarstellung die zwölf Apostel neben einander sitzend; zu oberst als Zwickelbild Christus auf dem Himmelsthron, vor ihm Maria und Joseph knieend; zur Seite Engel. — In den Hohlungen (Vertiefungen) des Portals unten, vorerst auf fleissig gearbeiteten kleineren, mit Scenen aus der Martyrologie gefüllten Postamenten, acht grosse Figuren: zu äusserst

rechts eine weibliche allegorische Gestalt, die jüdische Religion mit verbundenen Augen, in der einen Hand die Gesetzestafeln, in der andern einen zerbrochenen Stab (dieselbe Darstellung mit denselben Emblemen am Strassburger Münster); neben ihr Maria, die Elisabeth besuchend, ferner Maria, wie ihr der Engel verkündigt, dass sie Jesum gebären werde (der englische Gruss). Auf der andern Seite die heil. drei Könige, der vorderste knieend; die vierte Figur das gekrönte Christenthum. Anschliessend an diese Bilder steigen kleinere Gestalten, sechszig an der Zahl, unausgesetzt in den Hohlungen empor. Die äusserste Reihe beginnt mit der unbekleideten Eva;*) dann folgen die Erzväter, weiterhin die Könige aus dem Stamme David, hierauf die Propheten und endlich die geflügelten Himmelsbewohner, die Engel.

An den Seitenwänden der Thurmhalle neben dem Portal wieder grössere Figuren: *rechts* die fünf schlafenden thörichten Jungfrauen mit umgekehrten Lampen,**)

---

*) *Diejenigen verehrlichen Lobpreiser byzantinisch-deutscher Skulptur, welche uns unsere kühle Freude an derselben übel nehmen möchten, ersuchen wir, mit unbefangenem Blick eine Vergleichung zwischen dieser Eva und irgend einer antiken weiblichen Figur, z. B. der Venus von Medicis anzustellen. Finden wir in dieser Eva auch nur eine entfernte Spur des von den Griechen so vollkommen ausgebildeten Schönheitsprinzips? Und die erste aller Frauen verdient doch wahrhaftig an körperlichen Vorzügen nicht die letzte zu sein.*

**) *Dieselbe Darstellung am südlichen Portal der Façade des Strassburger Münsters. Siehe die Erklärung daselbst.*

neben ihnen die sieben freien Künste der Alten, Grammatik (zu ihren Füssen zwei Kinder, die sie mit der Ruthe instruirt, ein seltsames Symbol freier Kunst), Dialektik, Rhetorik, Geometrie, Musik, Arithmetik und Astronomie. Die Versetzung dieser Allegorieen mitten unter die biblischen und kirchlichen Bilder ist wohl eher dem Baumeister, als dem Klerus zuzuschreiben. Auf dieselben folgen unmittelbar: die heil. Margaretha und die heil. Katharina. *Links* der Bräutigam mit den fünf klugen, wachenden Jungfrauen, Gegenstück zu den schlafenden, die heilige Magdalena mit verstümmeltem Antlitz, Abraham im Begriff seinen Sohn zu opfern, Johannes der Täufer, Maria Jakobe, Aron im priesterlichen Kleid, ein Engel, endlich zwei allegorische Figuren: die Wollust als nacktes Weib, und die Verläumdung. — An den Seitenwänden des Eingangs, unmittelbar neben dem eisernen Portal zwei Engel, der eine mit dem Spruch: vigilate et orate (wachet und betet), der andere mit: „nolite exire“ (geht nicht hinaus, d. h. aus der kirchlichen Gemeinschaft).

Jeder Nichtkenner sieht wohl ein, dass alle diese grossen und kleinen Bildnereien der Vorhalle weit mehr antiquarischen, als künstlerischen Werth haben. In dem Werke „Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein“ hat der geschickte und idealisirende Zeichner ihnen mehr Form und Gehalt abgewinnen können, als wir, sie sehen dort viel naturgemässer und kunstgerechter aus. Besonders die weiblichen Gesichter schienen uns in den Originalbildwerken ganz bedeutungslos. Unter den grossen Figuren z. B. könnte ihrem Ausdruck zufolge die Wollust und Verläumdung eben so gut die Margaretha und Katharina

vorstellen und umgekehrt. Der Mangel an Charakteristik durchweg fühlbar. Ferner wie unbeholfen, den schauerlichen Moment karrikirend, ist nicht die Concepzion Abrahams! Endlich hilft noch zur allgemeinen Verschlechterung dieser sämmtlichen Figuren ihre Uebertünchung mit allen möglichen Farben nach, deren Härte die Jahre zwar zum Theil abgeschliffen haben.

Im Innern der Kirche, an dem Mittelpfeiler des Portals die oft sich wiederholende Maria mit dem Kinde, und an den Wandpfeilern (neben der Thüre) zwei Engel, alles von höchst mittelmässiger Qualität. An den 12 freistehenden Säulen des Schiffes erheben sich auf Tragsteinen, hoch vom Boden, die 12 Apostel, gross; ziemlich roh gearbeitet, ohne tiefere Auffassung.

In der südlichen Abseite, also rechts vom Haupteingang, unter dem fünften Fenster, das kolossale Standbild Bertholds V., Herzogs von Zähringen, geharnischt, zu seinen Füssen ein Löwe: auch hier offenbart sich höchstens ein dunkles Gefühl für natürliche Formen. Der Löwe ist unverhältnissmässig klein, wie ein Pudel. Es erinnert dies an antike Reliefs aus der schlechten Zeit, wo z. B. der Herr vom Hause kolossal die Sklaven ganz klein, wie Zwerge, abgebildet sind. Das beschränkte technische Wissen der Verfertiger hinderte sie, den Gebieter im geistigen Ausdruck und in der Haltung vor dem Sklaven auszuzeichnen, und so wussten sie sich nicht anders zu helfen, als auf die angegebene Weise. Auch hier mochte der Bildner fürchten, sein Herzog würde durch einen Löwen in angemessener Grösse degradirt,

Dieser Figur gegenüber (Fenster 5. nördlich) Bernhard Boll, erster Erzbischof von Freiburg, geb. 1756, † 1835, Sandsteinstatue von Bildhauer *Friedrich* in

Strassburg *). Die Darstellung einfach und ungezwungen, in der Physiognomie liegt der Ausdruck der Menschenfreundlichkeit, Gutmüthigkeit und Würde; zudem trägt das Bild das Gepräge grosser Kenntlichkeit. Das an den vielen, *alten* Meisselstücken gesättigte Auge ruht gern auf solch *neuer* Skulptur.

Unter dem sechsten Fenster gleicher Seite in der sog. Oelbergkapelle — sie verdient eigentlich eher den Namen einer grossen Nische — das Abendmahl in lebensgrossen runden Sandsteinfiguren, von *Xaver Hauser* in Freiburg 1805 vertertigt. Die Anordnung nicht übel und der erste Eindruck, zumal in diesem effectvollen Rahmen ziemlich günstig. Bei längerem Betrachten gewinnt die Gruppe freilich nicht, denn es fehlt ihr eine ideale Auffassung der Charaktere, und strenge technische Ausführung.

Gerade gegenüber in einem ebenfalls nischenartigen Raum (Fenster 6. südlich) Christus im Grabe liegend, kolossal, Sandstein, alt. Der Kopf charakteristischer und auch der Leib besser, als bei den meisten alten Statuen des Münsters. Unterhalb Christus, unverhältnissmässig kleine sitzende Figuren ohne künstlerischen Werth, ohne Zweifel die Wächter am Grabe bedeutend. Die Kleinheit dieser Figuren erklärt sich wie der kleine Löwe vorhin bei Berthold.

Bei dem Durchgang vom Querbau (südl. Seite) zu den Kapellen des Chors gleich am Anfang ein Gesims mit einer Reihe wunderbarer Gestalten, Syrenen, Greifen, Centauren, Weiber, Mönche, alles unter einander, eine wahre Hieroglyphensprache, alles in demselben byzantinischen Styl, in welchem die Bildwerke am

*) *Siehe über ihn Strassburg.*

Gr.Münster in Zürich, namentlich im Kreuzgang (p. 31.) gearbeitet sind. Der gegenüber liegende nördliche Durchgang ohne Verzierungen.

In dem Chor selbst neben *jeder* Seitenthüre, welche aus dem Kapellengang in dasselbe führt, zwei mehr als lebensgrosse Sandsteinbilder von stark erhobener Arbeit, nämlich: bei der nördlichen Thüre, *Herzog Konrad*, der den Bau des Münsters angefangen (s. oben), knieend mit entblöstem Haupt und gefalteten Händen zu der Himmelskönigin betend, welche auf der Mondscheibe mit dem Kinde sich zeigt; er ist geharnischt, Helm und Wappen zu seinen Füssen, der Waffenrock reich an Stickereien, Auf der andern Seite dieser Thüre Herzog *Rudolph* im bischöflichen Ornat, der die Ueberreste des h. Lambert nach Freiburg gebracht; daher neben ihm auf einem Tische der Schädel dieses Heiligen. Gegenüber (südl. Thür) *Berthold III*, Herzog von Zähringen, in voller Rüstung stehend und in der Rechten eine Pergamentrolle, den Grundriss der Stadt, haltend, deren Gründer er war. Auf der andern Seite der Thüre *Berthold IV.*, ebenfalls geharnischt, mit entblösstem Haupt, in der Linken das Schwert, in der Rechten die Fahne, nach der Inschrift „der Vollender der Stadt und — des Tempels," welch' letzteres aber jedenfalls nur von einem Theil des jetzigen Münsters gelten kann. Alle diese Bilder sind von Xaver Hauser gearbeitet und scheinen uns an Kunstfertigkeit *über* dem Nachtmahl in der Oelbergkapelle zu stehen.

Das an der rechten Chorwand angebrachte Grabmal des General Rodt hat Christian Wenzinger, Stadtrath und Bildhauer von Freiburg, zu Ende des vorigen Jahrhunderts im damaligen beliebten Styl ausgeführt.

Im Chorgange an der nördlichen Thüre, welche auf die Strasse führt, inwendig im Giebel 2 Querfelder mit Darstellungen aus Christi Passion, byzantinisch, sonst im Innern nichts mehr von Steinbildern, das Erwähnung verdiente.

Nun aber haben wir noch die Bildwerke an dem äussern Langhaus des Münsters kurz nachzuholen. Die auf den Pfeilern rings um denselben vorkommenden Statuen sind theils weltliche Personen, wahrscheinlich Zähringer, theils biblische und kirchliche Heilige, Apostel und Kirchenväter. Auf dem ersten südlichen Strebepfeiler z. B. der h. Georg*), der übrigens erst im 18. Jahrh. aufgestellt ward; alle diese Figuren künstlerisch unbedeutend, einige vom Wetter übel zugerichtet. Mehr Aufmerksamkeit verdienen noch die zwar auch formwidrigen Bilder über den Chorthüren. — Die Verzierungen der in das Langhaus und den Querbau führenden Eingänge wieder von bloss antiquarischem Werth — nämlich in den zwei Querfeldern der südlichen Thüre 1) der Tod der Maria, rings um sie die Apostel, über ihr musizirende Engel und Christus mit einem Kinde auf dem Arme, welches allegorisch das Bild der entflohenen Seele darstellt. — Sonst hat sich von den Alten her der Schmetterling, wie er aus seiner Puppe entflieht, als Sinnbild der ihre irdische Hülle verlassenden, der Unsterblichkeit zueilenden Seele auch in der christlichen Kunst erhalten, und scheint uns jedenfalls eine passendere Allegorie zu sein**).

*) *S. die ihn betreffende Legende, Basel pag. 293.*

**) *Der Schmetterling in der Entpuppung ist übrigens nicht zu verwechseln mit dem Schmetterling, der von einer Blume zur andern fliegt, was allegorisch den flüchtigen Liebessinn bedeutet. (Menzel.)*

2) Die Krönung der Maria durch Christus. Endlich zur Seite der Thüre auf Tragsteinen, grössere Figuren: Maria mit dem Kinde und der h. Christoph, auch mit dem Christuskind. An der nördlichen Thüre in der Holung eine Reihe aufsteigender Figuren, auf die Schöpfung sich beziehend; in den Querfeldern 1) Adam und Eva, von der Schlange versucht, beide hierauf aus dem Paradies vertrieben, dann Adam auf dem Felde arbeitend, Eva spinnend (ein derber Anachorismus), 2) Christus im Himmel thronend, den Satan von sich stossend; zu seinen Füssen ein betender Engel.

Damit der Beschauende nicht übersättigt werde, rathen wir ihm hier abzubrechen und erst nach einer tüchtigen Pause wieder zum Münster zurückzukehren.

Wir nehmen nun die *gemalten Scheiben* vor, skizziren aber vorher mit ein paar Zügen die Geschichte der Glasmalerei.*)

Die Erfindung des Glases hat man gewöhnlich den Phöniziern zugeschrieben und in eine sehr frühe Zeit gesetzt, doch fehlen darüber zuverlässige Nachrichten. Neueren Forschern zufolge wäre die Glasfabrikazion nicht viel früher, als um 400 vor Ch. entstanden. Gewiss ist, dass nach der Schlacht von Actium (31 J. v. Ch.) die Römer das Glasmachen in Egypten erlernten und nach ihrer Rückkehr Glashütten anlegten. Man verfertigte aus diesem Material allerlei Geräthschaften, Becher, Schalen, Spiegel, Brenngläser, Schröpfköpfe u. s. f. Noch aber kam man nicht darauf, dasselbe auch für Fenster zu gebrauchen; dünne Muschelscha-

*) *Ausführlicheres s. in Gessert Geschichte der Glasmalerei. Stuttgart und Tübingen* 1839.

len, gespaltene Achaten, Marmor, Alabaster und anderes musste dazu dienen. Erst vom vierten Jahrhundert n. Chr. an weiss man von Glasfenstern, und im sechsten erscheinen sie in mehreren Kirchen — zu Paris, Nantes, auch in der Sophieenkirche zu Konstantinopel u. s. f. Im siebenten Jahrhundert werden Glasmacher aus Frankreich nach England berufen, um Fenster in die Abtei Weremouth zu setzen. Gegen Ende des achten Jahrhunderts erhält die Laterankirche in Rom, im zehnten das Kloster Tegernsee in Bayern Glasfenster. Im zwölften Jahrhundert machen reiche Engländer auch für ihre Häuser davon Gebrauch, während dies in andern Ländern erst später aufkommt. —

Das älteste Glas war farbig und lange muss auch für die Fenster nur solches gebraucht worden sein. Dass die Glasmalerei (im eigentlichen Sinne) den Alten unbekannt gewesen, diese überhaupt erst aus dem Gebrauch der Glasfenster entstanden sei, wird mit Gründen behauptet. Was Ort und Zeit ihrer Entstehung betrifft, so hat die Meinung viel für sich, nach welcher zuerst (999) im Kloster Tegernsee in Bayern, das um jene Zeit selbst eine Glashütte anlegte, die ersten gemalten Scheiben sich vorgefunden haben. Mithin gebührte *Bayern* der Ruhm der *Erfindung* dieser Kunst.

Man pflegt dann die *erste* Periode der Glasmalerei ihre Entstehung und allmälige Entwicklung in die Zeit von 999—1400, die *zweite*, ihre Verbesserung und Blüthe von 1400 — 1600, die *dritte* des allmäligen und immer stärkeren Sinkens von 1600 — 1800, die *vierte*, ihre Wiederbelebung, von 1800 bis heute zu setzen.

Die Glasmaler der *ersten* Periode fabrizirten sich ihr Glas, ihre Farben und alles Nöthige selbst, schrit-

ten aber in der Technik sehr langsam voran; ihre Scheiben sind aus ganz kleinen Stücken zusammengesetzt, gleich den Mosaiken, — was auch zu der Ansicht Veranlassung gab, dass die Glasmalerei aus den Mosaiken entstanden und ursprünglich nur eine Nachahmung derselben gewesen sei. In jenen ältesten Arbeiten herrscht sodann noch ganz der byzantinische, unbeholfene Styl. Man kann ihnen wohl einen ornamentalen kaum einen künstlerischen Charakter zugestehen. Von Deutschland aus scheint sich die Glasmalerei gegen Ende des 12ten und im Anfang des 13ten Jahrhunderts in England und Frankreich, später in der Schweiz und in Italien einheimisch gemacht zu haben. Als die ältesten Glasmaler in Deutschland, deren Namen sich erhalten, nennt Gessert *Wernher*, Mönch in Tegernsee, am Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrh. und *Hans von Kirchheim*, um die Mitte des 14. Jahrh, welcher Fenster in den Strassburger Münster gemalt. In der *zweiten* Periode gewann die Glasmalerei an Verbreitung und technischer Ausbildung. Sie lernte unter anderem nach und nach die Scheiben zweckmässiger verbleien, erfand neue Farben und Flüsse, malte sogar ganze Bilder auf *Eine* Tafel, vermuthlich aber doch von geringer Grösse. Wenigstens ist uns noch keine Scheibe von dem Umfang vorgekommen, wie man sie *jetzt* in München zuwege bringt. Der Hauptcharakter übrigens, den die Glasmalerei schon in der 1. Periode angenommen, *die ornamentale Ausschmückung der Kirchen*, denen sie mittelst ihrer brillanten Farben eine feierliche Wirkung im Innern verlieh, blieb noch ihre wesentliche Bestimmung. *Von diesem Gesichtspunkt muss man auch die alten Kirchenfenster betrachten*, und also besonders ihren *Gesammteindruck* ins Auge fassen:

als *Einzelbilder* sind sie meistens wegen ihrer Unbeholfenheit in der Zeichnung unbefriedigend. Neben diesem kirchlichen erfüllte die Glasmalerei freilich immer mehr auch andere Zwecke; Rath- und Zunfthäuser wurden mit Glasgemälden, theils historische Gegenstände, theils Mappen und dgl. enthaltend, geziert. Ja nach der Reformazion ward diese Kunst grösstentheils aus den Kirchen verdrängt und verlegte sich auf *Kabinets-Stücke.* Unter den Glasmalern der *zweiten* Periode in Deutschland nennt Gessert unter andern *Peter Acker* von Nördlingen, *Crämer* in Ulm, *Albr. Dürer*, *Hans und Klaus Glaser*, *Hirsvogel*, *Schorndorf*, *Ess*, *Hebenstreit*, *Hans Schön* u. s. f.

Obgleich die Glasmalerei in der *dritten* Periode wenigstens im Anfang immer noch *Manches* von Werth produzirte, steht sie doch der 2ten an massenhafter Betreibung, wie an Qualität der Arbeit schon nach, und sinkt in beiden Beziehungen mehr und mehr. Künstler von Talent, durch die mühsamen technischen Bereitungen, welche dieser Zweig erfordert, durch den oftmaligen Verlust beim Brennen und anderes abgeschreckt, warfen sich lieber auf die Oelmalerei, welche damals ohnehin eine neue Richtung einschlug und fast alle denkbaren Gegenstände in ihren Kreis zog. Genremalerei, Landschaft, Thierstücke, Stilleben machten ihr Glück, und fanden besonders in den Niederlanden ihre stärksten Vertreter. Das Publikum begann seine Blicke mehr nach diesen neuen Erscheinungen, als nach den Glasgemälden zu richten. Die Glasmaler wurden seltener und fingen an, geheimnissvoller ihre technischen Künste zu bewahren, um durch möglichste Fernhaltung der Conkurrenz sich noch die Nachfrage nach ihren Arbeiten zu sichern. Sogar Brüder,

welche diese Kunst trieben, verschlossen ihre Werkstätte vor einander. Das Sinken der Glasmalerei wirkte zugleich auf die Glasfabrikazion selbst nachtheilig zurück, „so dass man (s. Gessert) in Deutschland, wo man es doch nach dem Zeugnisse aller Nazionen am weitesten darin gebracht, schon nach der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts kaum mehr ein Hüttenglas von gesättigtem Tone, am allerwenigsten aber das fast unentbehrliche und früher so gewöhnliche rothe Ueberfangglas aufzubringen vermochte. Es kostete viele und kostspielige Versuche, bis man zur Ersetzung des letztern einfache in der Fritte durch und durch gefärbte Scheiben anzufertigen oder den rothen Glasmalerfluss auf die weisse Tafel zu schmelzen wusste.“ Je mehr die technischen Mittel selbst abnahmen, desto weniger zahlreich die Produkzionen: so dass diese Kunst bald auf blosses, oft sehr schlechtes Repariren alter gemalter Scheiben sich beschränkte. Endlich ward sie in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts geradezu sistirt, konnte sich dagegen in England nicht nur nicht erhalten, sondern stieg dort sogar in dieser Zeit, doch schwerlich in gleichem Masse, wie sie in Deutschland fiel. Zu den letzten, dem Namen nach bekannten, jedoch sehr unbedeutenden Glasmalern *Deutschlands* gehören *Baumgärtner* zu Augsburg, der aber später zur Oelmalerei überging, *Besserer* daselbst, *Späth* in Nürnberg. Dann erwähnt Gessert unter den Glasmalern in Frankreich aus jener Periode eines gewissen *Danneker* in Strassburg, der 1750 einige Fenster im dortigen Münster restaurirt habe. In England dagegen erscheinen im 17ten, und im 18ten Jahrhundert eine nicht geringe Zahl von Glasmalern.

Die *vierte* Periode, die Zeit der Wiederlebung der

Glasmalerei ist in mehrfacher Beziehung höchst interessant. Nicht nur bekam sie alle früher bekannten Farben in ihre Gewalt, sondern vermehrte auch ihre Scala bedeutend; sie brachte mehrere, neue, feine Tinten heraus. Zugleich ging sie viel mehr nach Principien der *zeichnenden* Kunst zu Werke. Ihre grossen Erzeugnisse (Kirchenfenster) haben neben der ornamentalen Bedeutung auch noch den Charakter vollendeter Bilder; sie vermeidet möglichst die musivartige Behandlung, d.h, sie sucht in den Zusammensetzungen durch Anwendung grösserer Glasstücke die Bleiadern, welche immer stören, so weit dies erreichbar, zu vermeiden und ganze Bilder auf *Eine* und zwar ziemlich *grosse* Glastafel zu bringen, sie beobachtet auch in der Modellirung Zartheit, Korrektheit und Vollendung, mit Einem Wort, sie stellt sich auf einen höhern künstlerischen Standpunkt. Dies unsere, zwar von enthusiastischen Freunden der *alten* Glasmalerei, schwerlich getheilte Ansicht, welche wir aber aus eigener Anschauung namentlich in München, wo dieses Fach so glänzend sich entwickelt hat, schöpften. Dort auch fasste diese Kunst in Deutschland zuerst wieder Wurzel in unserem Jahrhundert und *der Stifter oder Erfinder dieser neuen Glasmalerei ist Michael Sigmund Frank*, geboren 1770 zu Nürnberg, der alle Schwierigkeiten, welche sich ihm anfänglich entgegenthürmten, überwand, dessen erste, zwar noch mangelhaften Versuche in das Jahr 1804 fallen und der dann hauptsächlich im Jahr 1828 mit den für den Dom in Regensburg gefertigten Fenstern sich seinen wohlerworbenen allgemeinen Ruf gründete. Seit jener Zeit liefert das königl. Glasmalerinstitut in München sowohl im Gebiete der Kirchenmalerei (s. unt. and. die Auerkirche daselbst)

als der Cabinetsmalerei (s. unt. and. die Boissere'sche Samml. ebenda) vortreffliche Arbeiten und brachte namentlich die letztere auf eine bisher nie gekannte Weise empor. Unter den Münchner Glasmalern erwähnen wir beiläufig: Ainmüller, Hämmerl, Röckel, Kirchmaier, Wehrsdorfer, Fischer, Vörtel, Scherer u. s. f. Auch in Preussen wurde durch Scheidt in unseren Tagen die Glasmalerei wieder auf die Bahn gebracht, verlor sich aber dort bald wieder. Dagegen haben die *Gebr. Helmle in Freiburg* sich unverdrossen und unausgesetzt mit dieser Kunst beschäftigt und geniessen eines verbreiteten Namens. Ferner thaten sich in andern Ländern Künstler in diesem Feld auf (in der Schweiz z. B. J. Müller in Bern, Hirnschrot in Zürich etc.) und das Publikum scheint mehr und mehr Gefallen an diesen Erzeugnissen zu finden. Täuschen wir uns nicht, so wird die vervollkommnete Cabinetsglasmalerei, wenn die Künstler sie einmal, wie in München, zu beherrschen verstehen, in *allen* civilisirten Staaten schnell emporkommen. Denn *diese* Art von Malerei hat etwas Zauberhaftes.

*Nun zu den Fenstern im Münster.**)

Sie sind grösstentheils von Zünften, adelichen und bürgerlichen Familien vergabet; daher die vielen Wappen unten an den Scheiben. Zuerst das Radfenster im Thurmbau (südlich): die blauen und violetten, weissen und rothen Parthieen, welche den innern Kreis desselben schmücken, offenbar neu; von guter Wirkung. In den Ecken eine Sichel, das Wappen der Winzer.

Die Hauptbilder des *ersten* Fensters südlicher Ab-

---

*) *Mit Bezug auf die Erklärung mancher Bilder halten wir uns an Dr. J. U. Müller. Freiburg,* 1839.

seite, *alte* Scheiben, stellen dar: Petrus und drei Heilige; unten Bergleute, oben in den Rosetten unter andern die Kreuzigung. Die *Farben* sind weit mehr werth, als die *Formen.*

Im *zweiten* Fenster Momente aus der Passion: Judaskuss, Dornenkrönung, Christus vor Pontius Pilatus, Geisselung, Kreuztragung, Grablegung. Dann der h. Christoph. Unten das Wappen der Schusterzunft, zwei Stiefeln. Der h. Christoph, grosse Einzelfigur. Diese Malereien scheinen noch älter zu sein, als die im vorigen Fenster; auch hier die kraftvolle klare Farbe wieder die Hauptsache, die Zeichnung höchst mangelhaft.

Im *dritten* Fenster zwei grössere Figuren, schwer zu entziffern; nicht unmöglich, dass die eine die gekrönte Maria, von Engeln umgeben (freilich sehr undeutlich), die männliche aber, der kreuztragende Christus selbst sein soll, vor welchem 2 kleinere Gestalten knieen; ferner arbeitende Bergleute; Oben in den Rosetten neue, gelungene Einsätze. Dieses Fenster macht mit Bezug auf Färbung einen noch grösseren Eindruck, als die vorhergehenden; die rothen, blauen, grünen und gelben Bestandtheile massenhafter angewendet und zugleich mehr in gegenseitige Harmonie gebracht.

Im *vierten* Fenster Maria mit dem Kinde; Märtyrer; die h. Barbara. Oben in den Rosetten, besonders in den Zwickeln, neue Zusätze; sämmtliche Darstellungen hart, mosaikartig. Die Farben aber sehr geschickt gewählt; auch beim hellsten Sonnenlicht blenden sie nicht, sie leuchten nur.

Im *fünften* Fenster *neue* Glasmalerei: die vier Evangelisten, annähernd lebensgross, jeder mit seinem At-

tribut, Matthäus mit dem Engel, Markus mit dem Löwen, Lucas mit dem Stier (der beiläufig unter den Thieren am besten gerathen ist) Johannes mit dem Adler. Unten das Münster- und Stadtwappen. Die Figuren in Ausdruck, Haltung, Zeichnung besser, in der Färbung weniger gut, als die alten Fenster; sie sind von harten Stellen nicht ganz frei und die Farben blenden bei starkem Sonnenschein. Verfertiger sind die Gebrüder *Andreas* und *Lorenz Helmle* in Freiburg, aus dem Schwarzwald gebürtig, die, wie wir vorhin sahen, zu den verdienstvollen Männern gehören, welche die Glasmalerei wieder erwecken halfen. Ohne Zweifel war dies Fenster eine ihrer frühern Arbeiten und hat daher ein Recht auf billige Beurtheilung.

Im *sechsten* Fenster Christi Kreuzigung, Himmelfahrt, Auferstehung, Erscheinung vor Magdalena, Auferstehung der Todten; oben Michael auf dem Drachen, — nach den Gesichtern, Figuren und Zusammensetzungen, zu schliessen, sämmtlich wohl von den ältesten, hier vorhandenen Glasmalereien. Der vorherrschende Silberton (weiss und grau) von milder Wirkung, ist bei den ihren Gräbern entsteigenden Todten passend angewandt. — Der Drache, welchen Michael erlegt, ein scheussliches, originell erfundenes Unthier. Unter diesem Fenster in der Nische die Passion, wieder von den *Gebr. Helmle* (1826 eingesetzt.) 1) Christi Verspottung, 2) Ausstellung, 3) Christus, wie er eben abgeführt wird, während Pilatus seine Hände (in Unschuld!) wascht, 4) Christus, das Kreuz tragend und unter der Last beinahe erliegend, daneben Veronika, ihm das Schweisstuch bietend, 5) Kreuzigung, 6) Kreuzabnahme, 7) Grablegung, 8) Auferstehung. In der Spitze des Fensters Christus und Maria, Brustbilder, endlich Blu-

menverzierungen. Ein scharfer Kritiker würde vielleicht eine strengere Zeichnung fordern. Es ist wahr, die Figur von Christus im zweiten Bilde ist etwas gezwungen, der Diener vor Pilatus im dritten, Reiter und Pferd im fünften, der Leib Christi in No. 7 und 8 nicht vollkommen gelungen, die Extremitäten nicht überall tadellos, die Draperie hie und da etwas schwulstig; — aber abgesehen von der Frage, ob dies dem Componisten (Dürer) oder Helmle zur Last falle, erscheinen die Mängel doch neben den Vorzügen der Arbeit sehr untergeordnet. Ueberhaupt müssen wir erinnern, dass die Glasmaler, welche schon vor zwanzig und mehr Jahren als solche auftraten, so viel Zeit auf ihre chemischen, technischen Studien verwenden mussten, um nur mit Bezug auf die *Färbung* erfreuliche Resultate zu erlangen, dass man gegen sie nicht so streng sein darf, wie gegen die neuesten Künstler dieses Fachs, welche die Bahn bereits geebnet antrafen. Die Passion macht *im Ganzen* einen sehr günstigen Eindruck und zeugt von Talent und fleissigen Studien der Verfertiger. Die Formen sind *im Durchschnitt* naturgemäss, die Figuren gehen aus einander, die Mitteltinten sind mit Glück angewandt und mit den schönen Hauptfarben, Grün, Roth, Gelb, Blau, geschickt verbunden, das Incarnat im Allgemeinen wahr, die Perspektive gelungen, die untergeordneten Parthieen endlich, wie Gebäude und Landschaft im dritten und vierten Bilde, sehr nett und zierlich. Wir halten diese Bilder in *kunstgeschichtlicher* Beziehung für merkwürdig, indem sie zu den *bessern Erstlingen* der neuen Glasmalerei gehören.

Es folgen die Scheiben auf der *nördlichen Abseite.* Wir fangen wieder beim Thurmbau an. Die grosse

Rose enthält neue Farben, wohl auch von Helmle. In den Ecken das Rad, Müllerwappen.

Im *ersten* Fenster des nördlichen Nebenschiffs: der heil. Laurenz, den Rost, sein Märtyreremblem in der Rechten, Maria mit dem Kinde, der heil. Niklaus; Christus, gekrönt. Oben in der Rosette Christus, unterhalb Petrus. Endlich das Wappen der Küfer und Maurer. Laurenz, am wenigsten formwidrig, mag aus einer spätern Zeit herrühren. In den dekorirenden Parthieen dieses Fensters machen Roth und Gelb die dominirenden Farben aus.

Im *zweiten* Fenster lauter kleine, gewiss *sehr alte* Darstellungen: Scenen aus der Passion; die Jünger am Pfingstfeste; Märtyrer. Unten das Zeichen der Bäcker. Die Blumenverzierungen in den Rosetten scheinen neu zu sein.

Das *dritte* Fenster: Maria Verkündigung; Jesu Geburt; ferner, wenn wir nicht irren, der h. Eligius, Patron der Schmiede und Schlosser;*) die Kreuzigung Christi; Maria und Elisabeth; die Flucht nach Egypten. Unten das Wappen der Schlosser; alle sehr alt, wahrscheinlich, wie das vorige und einige Fenster auf der südlichen Seite aus dem 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. Die Figuren unbefriedigend; dagegen wirkt das mannigfaltige Farbenspiel, wohlthuend.

Das *vierte* Fenster: drei grosse Figuren, Magdalena mit der Büchse;**) Maria mit dem Kinde, die h.

---

*) *Ein ähnliches Bild in Oel auf der Stadtbibliothek in Zürich. Siehe pag.* 61.

**) *Wir finden sie bei den Künstlern oft mit diesem Attribut, welches sich auf die Geschichte beim Pharisäer Simon bezieht, der Jesum zu Tisch geladen, ihm aber die*

Katharina mit dem Rad (ihr Märtyrerzeichen). In allen Köpfen die gleichen unbedeutenden Gesichtszüge; die Figuren steif. Einzelnes dagegen, wie die Draperie, gelungen, die Verzierungen von kräftigem Roth und Gelb. Ueberhaupt, was blos *Farbe* betrifft, ist dieses Fenster eines der brillantesten. Unten das Zeichen der Schneiderzunft.

Das *fünfte* Fenster: in der Mitte die Kreuzigung, oberhalb Maria mit dem Kinde. Zu beiden Seiten Heilige. In jenen die Kolorirung möglichst fleissig; Styl und Behandlung der Beiwerke, Wahl und Vertheilung der Farben lassen auf denselben Meister schliessen, der die grossen Figuren im vierten Fenster gemalt hat. In den Verzierungen der Nebenseiten neue Einsätze.

Das *sechste* Fenster: in der grossen Abtheilung Christus, die Kreuzesfahne haltend; weiter oben Petrus und Paulus; neben an ein Heiliger auf einem Löwen stehend, wohl Hieronymus; unten Bergknappen: sämmtliche Malereien offenbar wieder neu, und mit den vier Evangelisten im fünften südlichen Fenster ungefähr im gleichen Rang; die Figur Christi allzu kurz; dies widerstreitet speciell noch der Tradizion.*)

Unter dem sechsten Fenster in der Oelbergkapelle wieder Scenen aus der Passion von den Brüdern Helmle zu derselben Zeit, wie jene gegenüber verfertigt. Christus am Oelberg **). 2) Gefangennehmung. 3) Chri-

---

Ehre der Balsambegiessung nicht erwiesen hatte. Während des Gastmahls kam Magdalena in den Saal, warf sich Jesu zu Füssen und sie goss nun aus einer Alabasterbüchse köstliche Salbe auf seine Füsse.

*) *Siehe „Münchens Kunstschätze“ vom Verfasser pag.* 156.

**) *Siehe diese Darstellung von Holbein pag.* 327.

stus vor Pilatus. 4) Geisselung; alle Bilder reich an schönen Einzelnheiten, originell in den so schwierigen Uebergangstönen oder Mitteltinten, welche zur einheitlichen Wirkung so viel beitragen; alles mit grossem Fleiss behandelt. (Auch diese Gemälde wieder nach Dürer.) Ueber der Passion die Wappen der Familie, auf deren Kosten und Veranstaltung sie für den Dom gefertigt wurde, nämlich links das Wappen des Freiherrn L. F. B. von Reinach-Werth, rechts das der Freifrau v. Reinach-Werth, geb. v. Kageneck.

Der *Querbau* enthält auf *nördlicher* Seite im ersten grösseren Fenster nur in der Mitte Malereien: Christus; zu seiner Seite wundersame Köpfe; im zweiten kleinen Fenster der heil. Thomas und der heil. Matthias, gewiss *sehr* alt. Oben in der grossen Rose sechs unbedeutende Bildchen von Heiligen. — Auf *südlicher Seite* bloss vier kleine, undeutliche Malereien im Radfenster.

Stärkere Ausbeute gewährt das Chor, und seine Kapellen. Im *Chor selbst*, *links*, nördlich angefangen, im ersten Fenster, untere Abtheilung, kleine Darstellungen, kaum zu erkennen; eine davon Christus am Kreuze. Im zweiten Fenster, grössere Figuren, z. B. Andreas, unbedeutend. Ferner Wappen. Im dritten Bischöfe; — Sebastian, gleiche Qualität; auch Wappen. Im vierten: der heil. Bruno, Margaretha, andere Figuren. Im fünften: Leo IX., Andreas etc. Im sechsten: die heil. Gebhard, Thomasius Canturiensis, Georg, Hubert. Im siebenten: die heil. Waldburga u. s. w. Im achten Maria Magdalena, Johannes, Christoph, Jakob. Im neunten Maria und die heil. drei Könige. Im zehnten der heil. Magnus, Ursula etc. Im eilften Christus am Kreuze; ein Wappen. Alle diese

Glasmalereien stehen dem Auge sehr ferne; die Farbenwirkung aber bei den meisten günstig.

Vom Chor aus macht sich das grosse gemalte badische Wappen im Thurmbau sehr gut; ohne Zweifel von Helmle.

Von den Glasgemälden in den Chorkapellen ist zwar ein grosser Theil nicht zum Besten conservirt, doch scheinen sie uns im Allgemeinen zu den gediegenern Produkten alter Glasmalerei zu gehören, die meisten wohl aus dem fünfzehnten Jahrhundert, denn die Zeichnung ist kultivirter, als in jenen der Nebenschiffe, auch die Zusammenfügung der einzelnen Glasstücke schon massenhafter.

In der ersten sogenannten Stürzel - Kapelle (auf südlicher Seite angefangen): Die Weisen aus Morgenland bei dem Christuskinde, der heil. Bischof Konrad, die männlichen und die weiblichen Glieder der Familie des Stifters K. Stürzel von Buochenn. Die sämmtlichen Bilder, besonders die zwei ersteren, grösstentheils abgestorben oder sonst verdorben; doch die Hauptkonturen noch leidlich gut erhalten.

In der *zweiten* sogenannten Universitätskapelle: Christus im Tempel, lehrend; Johannes der Evangelist, neben ihm Hieronymus; Lucas der Evangelist; die heil. Katharina, alle noch verdorbener; dies um so mehr zu bedauern, da sie noch Spuren eines ehrenwerthen Styls an sich tragen.

In der *dritten* Kapelle (der Edlen von Lichtenfels und Krozingen): 1) der heil. Germanus, vor ihm ein Geistlicher, knieend; 2) Christus, neben ihm ein Ritter (Lichtenfels), nebst zwei Frauen knieend; 3) ein knieender Geistlicher bei dem Bilde des heil. Christoph; 4) der Apostel Jakob der ältere, vor ihm knieend wie-

der ein Ritter (von Krozingen) mit zwei Frauen. Endlich die Wappen der Stifter. In den beiden ersten Abtheilungen Gesichter und Figuren ganz erkennbar, der blaue Grund noch gut; die übrigen haben mehr gelitten. Was sich aber erhielt, trägt das Gepräge tüchtiger Arbeit, z. B. die Figur des h. Christoph.

Die *vierte* Kapelle (der Edlen von Schnewlin): im ersten und zweiten Bilde sitzende Personen, daneben mehrere Frauen stehend, sehr verdorben; im dritten Bild die Enthauptung Johannes des Täufers, im vierten auch Johannes; vor ihm kniet der Stifter. Aus diesen zwei letztern Darstellungen schliessen wir, die weibliche Figur im dritten Bilde, grün gekleidet, und etwas vor sich her tragend, möchte Herodias mit dem Haupt des Johannes, das man freilich nicht erkennen kann, und das übrige die Familie Herodes und seine Gäste darstellen.

Die *fünfte* oder sogenannte Kaiserkapelle: 1) Kaiser Karl V., knieend; 2) der Apostel Jakob der ältere; 3) der heil. Leopold; 4) König Ferdinand, — sämmtlich verdorben, nur die rothen Farben noch frisch. Neu, von den Gebr. Helmle, die ganze obere Hälfte der 2ten Fensterabtheilung: der heil. Hieronymus, Gregorius, Ambrosius und Augustinus; oben die Wappen der Stadt und des Münsters, von Engeln gehalten. Diese neuen Produkte in Form und Farbe schätzenswerth, Blau und Roth besonders kräftig.

Die *sechste*, auch Kaiserkapelle genannt: Kaiser Maximilian, der h. Georg, der Apostel Philippus, König Philipp von Spanien, alle sehr beschädigt. Oben im linken Fenster neue Glasbilder von Gebr. Helmle: der h. Lambert, Alexander, Bernhard, Konrad, frisch

und saftig gemalt, und neben den alten Scheiben sehr hervorstechend.

In der *siebenten* Kapelle (des Domprobstes von Böcklin): 1) die Stifter und Stifterinnen von dem Apostel Jakob gekrönt; 2) die h. Ursula im Schiffe mit ihren Gefährtinnen von den Gebr. Helmle. Die ersten Bilder verdorben, nur in Jakob die Physiognomie noch erkennbar und einzelne Parthieen, z. B. der rothe Mantel sogar gut erhalten.

In der *achten* sog. Suther- oder St. Franz Sales-Kapelle: 1) Die Bildnisse der drei Stifter; 2) Apostel Petrus; 3) Paulus; 4) Maria, letztere am Besten conservirt.

In der *neunten*, sog. Locherer- oder St. Martinskapelle: der h. Antonius, von Dämonen gequält, leider sehr undeutlich; der h. Benedikt, zu dem Christus sich vom Kreuze herab neigt; letzterer sehr steif; Johann der Evangelist in der Wüste, von allen am Besten erhalten; der h. Martin, der seinen Mantel einem Armen schenkt; der obere Theil von Martin ganz verdorben.

In der *zehnten* Kapelle (der Edlen von Blumenegg) in vier Abtheilungen, 1) die Familie Blumenegg, Stifter; 2) Christus mit den Jüngern am Oelberg, sehr verdorben; 3) Kreuzigung; 4) Christus erscheint der Magdalena. Die rothen Gewänder in den zwei letztern Bildern noch kräftig.

In der *eilften* Kapelle (der edlen von Pennehofer): 1) die Abnahme Christi vom Kreuz; 2) der Stifter mit seiner Frau, vor demselben knieend; alles nicht zum Besten erhalten. Damit schliesst sich die Reihe der zusammenhängenden Chorkapellen.

Noch enthält die sog. *St. Alexanderkapelle* am nörd-

lichen Querbau eine Anzahl sehr interessanter, grau in grau auf Glas gemalter Bilder, vier Männer, besonders charakteristische Köpfe, und ebenso viele Frauen aus der Verwandtschaft Jesu, lebensgrosse Figuren, mit vieler Einsicht und Klarheit behandelt, in den Formen löblich und noch gut erhalten. Die Zeichnung dazu hat Hans Baldung, den wir gleich kennen lernen, gemacht, sie stammen also aus dem 16. Jahrhundert. Der graue Localton spielt etwas in den wärmern Bistre hinüber. Selten sieht man alte Scheiben in dieser Manier und von so körnigem Vortrag. Schade, dass sie in einem abgeschlossenen, erst vom Küster zu öffnenden Raum, nicht in einem Hauptfenster der Kirche eingesetzt sind. Wir vermuthen, viele Reisende, welche auf dieselben nicht besonders aufmerksam gemacht wurden, suchten sie hier gar nicht und sahen sie nicht.

Oelgemälde im Münster. Wir berühren nur die bedeutenderen.

1) *Die Krönung der Maria*, Hauptbild am Hochaltar, von *Hans Baldung*, genannt Grün oder Grien, Maler, Kupferstecher, Formschneider, geboren 1470 oder 1476, † zu Strassburg 1545 oder 1552. Von seinem Leben ist wenig bekannt: er hielt sich in der Schweiz, in Lichtenthal bei Baden-Baden, in Freiburg und Strassburg auf und war ein Freund von Albrecht Dürer. In diesem Bild Maria knieend, die Hände unterhalb dem Gürtel zusammenlegend, Gott Vater mit langem, weissem Bart, in der Linken den Zepter, in weitem Gewand; Christus, um den sonst nakten Leib einen Purpurmantel, das Zeichen des Herrschers. Beide setzen der Jungfrau die Krone auf, Engel stimmen ihre Harmonieen an. Man liest über dieses Gemälde viele Lobpreisungen. Der damaligen Zeit macht

es allerdings Ehre, steht aber den bessern Arbeiten von Baldungs Zeitgenossen, Dürer und Holbein dem jüngern, in Gehalt und Form nach. Die Concepzion vorerst scheint uns nicht sehr originell; derselbe Moment, auf dieselbe Weise dargestellt, kommt nicht selten in altdeutschen, noch frühern Bildern vor; in der Anordnung sodann etwas Zeremoniell-Steifes. Von den einzelnen Figuren halten wir Maria im *Ausdruck* für die gelungenste: ihr ganzes Wesen Bescheidenheit und Demuth; sie fühlt sich kaum der Krönung würdig. Gott Vater nicht sehr ideal oder eigenthümlich aufgefasst, gleicht etwa einem Patriarchen. In Christus können wir, trotz aller Bemühung, jene erhabene Seele, jene geistige Kraft nicht entdecken, ohne welche jedes Christusbild als ein fremder Charakter uns vorkömmt. Zudem finden wir seine Stellung und seinen Körperbau unschön. Unter den Engeln zeichnen sich einige durch klare Physiognomieen und lebendige Bewegung aus; andere gezwungen und von geringem Ausdruck. Das Kolorit endlich, im Ganzen sehr kräftig, verbirgt oder veringert manche Schwächen und mag zu der günstigen Beurtheilung dieses Gemäldes, die wir schon gelesen, Vieles beigetragen haben. Das Bild übrigens, von *zwei* Seiten beleuchtet, hängt nicht günstig.

Neben der Krönung der Maria, auf Seitenflügeln *die zwölf Apostel*, je sechs auf einer Tafel. *Rechts*, der vorderste, Petrus mit ungeheuerm Schlüssel; sein Kopf kräftig, würdig, ausdrucksvoll; starker, weisser Bart, braunes Kleid, weisser Uebermantel. Von edlen Gesichtszügen auch der Apostel hinter ihm, der die Augen niederschlägt, mit braunem Bart; von verständigem Aeussern der dritte in der vordern Reihe; die

übrigen Physiognomieen nicht vielsagend. Hände und Faltenwurf im Durchschnitt gut. — *Links*, der vorderste Apostel charakteristisch, hohe Stirne, gebogene Nase, starker Bart, die Hände zusammengelegt; vielleicht Paulus; — auch der zweitvorderste im rothen Mantel geistig aufgefasst; in den übrigen vermissen wir grösstentheils eine ideale Bedeutung.

Legt man diese gewöhnlich geöffneten Seitenflügel zurück, so erscheinen auf ihrer Hinterseite: 1) Maria Verkündigung; 2) ihr Besuch bei Elisabeth; 3) Christi Geburt; 4) die Flucht nach Egypten. Es soll schon in Frage gestellt worden sein, ob dieselben von Baldung, Holbein dem ältern, oder sonst von anderer Hand seien. Das Prädikat „altdeutsch" gebührt ihnen auf jeden Fall und die bessern davon, der Besuch und die Flucht, haben im Styl so viel Aehnlichkeit mit dem Hauptaltarbild, dass wir jenen beitreten möchten, welche sie für Arbeit Baldungs erklären. Die *erste* Darstellung (Verkündigung) wünschten wir gehaltreicher: übrigens haben sog. Restauratoren auch ihre Kunst daran versucht: der Charakter der Maria kaum der ursprüngliche, der Engel mit fliegendem Haar, schweren Flügeln und einer nichts weniger, als ätherischen Physiognomie vollends modernisirt. Das *zweite* Bild schön gedacht; namentlich der Kopf von Elisabeth ausdrucksvoll, ihr kunstloses Gewand in gutem Styl; Maria aber und die Landschaft (Hintergrund) von neuen Beimischungen nicht frei. In dem *dritten* Gemälde wollte der Künstler die Beleuchtung vom Kinde selbst ausstrahlen lassen, es ist aber nicht ganz gerathen; eine vollkommene Beherrschung des Helldunkels wird dazu erfordert. Rembrandt verstand dies trefflich. Das *vierte* Bild zeichnet sich durch geschickte Anordnung, durch

seine Stimmung und auch durch das Kolorit aus: Maria, neben welcher Joseph gleich einem treuen Wegweiser einhergeht, hält sorgsam das Kind in ihren Armen, und vertraut der Vorsehung, dass demselben, über welches auch die Engel zu wachen scheinen, kein Unfall geschehe. Hier also geistiger Ausdruck, die erste Bedingung einer historischen Composizion.

Auf der Rückseite des Altars: 1) die Kreuzigung, Hauptbild; 2) auf dem Flügel (vor uns) rechts Georg und Laurenz; 3) links Johannes der Täufer und Hieronymus; unten, gleichsam als Fussgesims des Hauptgemäldes, in der Mitte Maria mit dem Kinde, zur Seite Portraits von Männern, die einst mit dem Bau des Münsters beschäftigt gewesen, Hüttenpfleger: Blumenegg, Has, Wirtner, Schefer. Auf dem freien Winkel links Engelsköpfe, rechts eine Tafel, worin sich *Baldung* als Verfertiger obiger Gemälde (J. 1516) bezeichnet. Es hält schwer einen Standpunkt auszumitteln, von welchem namentlich die Hauptdarstellung gehörig betrachtet werden kann, doch rathen wir hiefür, in den Gang zwischen Chor und Kapelle hinabzusteigen. Maria aber und die Portraits sieht man besser ganz in der Nähe, daher wir diese sogleich, jene nachher *unten* würdigen. Maria, wie die Portraits sind von neueren Zusätzen wieder nicht ganz frei. Am reinsten finden wir den Kopf mit schwarzem Barret und das Bildniss mit weissem Ueberhemd, beide ganz im Styl der bessern altdeutschen Meister, ausdrucksvoll, Ruhe und Ernst in den Zügen vorherrschend, die Malerei gediegen, einfach, mit Wenigem Vieles gegeben; Extremitäten und Draperie ebenfalls gelungen.

Nun die Kreuzigung; obgleich sie unten im Chorgang am besten gesehen werden kann, so hängt sie doch

in so schlechtem Licht, dass ein ganz sicheres Urtheil darüber sich kaum geben lässt. Trügt aber der Schein nicht, so wäre sie in mancher Beziehung dem vordern Hauptaltarbild vorzuziehen. Die Composizion durchdacht, kühn, viel Handlung und Bewegung, das Kolorit gediegen, das Ganze effektvoll, die Zeichnung im Durchschnitt richtig. Der Kontrast zwischen den wehklagenden Frauen unten am Kreuze und dem gleichgültigen Lanzenknecht (in grünem Kleide) gehörig herausgehoben. In das Bild specieller einzutreten, wagen wir nicht. Bewährt es sich in der Nähe und bei gehöriger Beleuchtung so gut, wie es hier im falschen Lichte erscheint, so gehen offenbar jetzt manche schöne Einzelnheiten verloren, und verdiente das Gemälde einen bessern Platz.

Die Seitenbilder zählen wir auch zu den gelungenen, besonders den h. Georg, eine stattliche, und Hieronymus (im Purpurkleid), eine imponirende Figur. Doch scheinen sie theilweise in die Hände von Restauratoren gefallen zu sein.

In der ersten (südlichen) Kapelle des Chorumgangs ein Altarblatt mit zwei Flügeln, die h. Augustin, Antonius, Rochus, Sebastian, Christoph, von einem alten unbekannten Meister; der Ausdruck in den Köpfen sehr bestimmt; dieselben zum Theil gut kolorirt und modellirt; die Figuren nicht unnatürlich, die Gewänder im einfachen Styl. Schliesst man die Flügel, so erscheinen an den äussern Seiten wieder Heilige, welche aber mit den innern Bildern nicht conkurriren können.

In der zweiten Kapelle ein Altarbild von 2 Abtheilungen, Christi Geburt und die opfernden Könige von H. Holbein, dem jüngern*), jenes im Einzelnen

*) *Siehe über ihn, Basel pag.* 315, 324.

werthvoll, aber im Ganzen nicht sehr ansprechend; dieses in mehrfacher Hinsicht vorzüglicher: in der Composizion Haltung und Würde, die Physiognomieen entschieden charakteristisch, mit plastischer Schärfe ausgeführt, die Formen richtig und ästhetisch, das Incarnat klar und wahr; der alte knieende König vor allen ein schöner Kopf; — die Gefässe mit dem redlichen Fleiss eines Hemmling gemalt. Unter diesen Bildern die schweizerische Familie von Oberriedt, für welche dieselben einst verfertigt wurden: solche Gruppirungen, wo die Figuren alle in Einer Linie aufgestellt sind, wie in den Reliefs, so dass das Bild keine Tiefe bekommt, die Figuren nicht zurückgehen und vortreten, sehen immer höchst unvortheilhaft aus.

Die ebenfalls gemalte Kehrseite dieser Altartafeln hat mit Holbein nichts gemein. Dagegen verdient ein, gleich nebenan hängendes gutes Portrait in Oel von unbekanntem, jedenfalls altem Meister, einen nähern Blick.

Fassen wir die geprüften Gemälde in ihrem Totalwerth zusammen, so dürfte trotz einzelner Mängel doch in wenigen süddeutschen Kirchen Besseres sich vorfinden.

Schnitzwerke in Holz. In der achten (sog. Locherer- oder Martins-) Chorkapelle der Altar von Holzwerk, darstellend die Jungfrau mit dem Kinde, von Engeln umgeben, zu ihren Füssen knieende Päpste, Bischöfe u. s. w., nebst 2 grösseren Seitenfiguren, links der h. Benedikt mit dem Wappen der Stifter, rechts der h. Antonius, letzterer das gelungenste Stück. Uebrigens auch in einzelnen kleinen Figuren ein verständiges Streben des Verfertigers. Schade nur, dass alles mit Farben übertüncht werden musste. — Im

Chor unter dem Hauptaltargemälde die Geburt Christi mit den opfernden Königen, jedenfalls von einem alten Meister, urspünglich gewiss nicht ohne günstigen Effekt, jetzt aber durch Bemalung und Vergoldung unglücklich metamorphosirt. Man sollte gute alte und neue Holzschneiderarbeit eben so wenig anstreichen, als gute Bildsäulen von Stein.

An den Seitenaltären neben den Stufen, welche zum Chor führen: links wieder Maria mit dem Kinde und die 3 Könige; rechts die h. Familie, Maria, das Kind, Joseph, Elisabeth; durch Bemalung und Vergoldung ebenfalls verschlimmert; die männlichen Köpfe theilweise gelungen, der Faltenwurf ungleich, bald schwulstig, bald einfach. Der Verfertiger dieser Schnitzwerke soll Johann Widinz oder Wyding (1505) sein, über welchen uns aber nähere Daten abgehen.

Weiterhin neben dem südlichen und neben dem nördlichen Thürmchen des Querbaus je ein Altar in Schnitzarbeit, von *Joseph Glänz*, Schreinermeister zu Freiburg, um 1820 verfertigt. Ein Theil der geschnitzten Figuren in beiden Altären ist aber alt und wieder in Farbe und Gold eingehüllt; von ihnen dasselbe Urtheil wie oben.

Vorn mitten im Chor ein ohne Zweifel auch von Glänz gefertigter freistehender Altar, ganz neu und *nicht* angestrichen: Christus am Kreuz, unten die vier Evangelisten; ferner wieder Christus, Brustbild, fleissige Arbeit; hier sieht man, dass das reine Holz an sich eine sehr günstige Wirkung hervorbringt: um so weniger begreift man das öftere Anstreichen.

Der Vollständigkeit wegen führen wir noch folgende sehenswerthe Gegenstände an: 1) die Kanzel, welche ein gewisser Georg Kempf aus Rheineck im J. 1561 aus

Einem Stein gehauen haben soll; am Fusse sein eigenes Portrait; 2) die Orgel, im Jahr 1545 errichtet, 1818 renovirt; 3) die Grabstätte unter dem vierten Fenster, des nördlichen Nebenschiffs: hier ruhen Egon I. Graf v. Freiburg, die Markgräfin Agnes, der Markgraf Otto zu Baden-Hochberg, deren Ueberreste im Jahr 1829 von Thennenbach hieher versetzt wurden; 4) Kirchengeräthschaften und reich gestikte Messkleider, für Damen ohne Zweifel von grossem Interesse. Der Kirchendiener hat den Schlüssel dazu.

Die Beschreibung des Münsters ist zu Ende. Wir verhehlten unsere warmen Gefühle über das wahrhaft Schöne daran nicht, aber eben so wenig, was uns mangelhaft schien. Wir hoffen, die freie Kritik, die nur den Sachen, nirgends den Personen galt, verletze Niemanden. Ein Monument, das in der Zeiten Bildersaal so mächtig und herrlich dasteht, darf und soll die Wahrheit haarklein aushalten: es bleibt darum nicht weniger in der Hauptsache ein Gegenstand der Bewunderung.

Die protestantische Kirche, nächst dem Münster das bedeutendste Bauwerk in Freiburg stand früher in Thennenbach und wurde in den Jahren 1829 — 38 hier unter der Direkzion des Oberbauraths *Hübsch* aufgebaut. Der letztere berichtet selbst darüber Folgendes *): „Man wollte sich keineswegs auf eine ge-

*) *Siehe Bauwerke von Heinr. Hübsch, Carlsruhe.* 1838.

wöhnliche kleine Kirche, wie solche der wenig zahlreichen Gemeinde eigentlich genügt haben würde, beschränken, und dies bewog den verstorbenen Bischof Burg zu dem Vorschlage: die alte, ganz aus Quadersteinen erbaute Kirche des (5 Stunden entfernten) vormaligen Benediktinerklosters Thennenbach nach Freiburg zu versetzen und als evangelische Kirche zu benutzen. Die Regierung ging, nachdem ich die Ausführbarkeit der Versetzung erklärt hatte, auf die grossartige Idee ein, und entriss dadurch dieses herrliche byzantinische Monument dem Untergange, welche bei dessen einsamer Lage im Walde und bei der durch die Erdfeuchtigkeit bereits herbeigeführten Verwitterung des Sockels sehr bald eingetreten sein würde. Alle übrigen Theile dieser Kirche waren sehr gut erhalten, so dass bei dem Abbruch, welcher natürlich erst nach vorheriger genauer Aufnahme des Gebäudes statt fand, nur sehr wenige Beschädigungen an den façonnirten Werkstücken vorkamen.“ Die beschädigten Quader wurden aus dem abgebrochenen Klostergebäude ersetzt. Die ursprüngliche Kirche stammt aus dem zwölften Jahrhundert; der Thurm soll etwa dreihundert Jahre später, somit natürlich in einem ganz andern Styl gebaut gewesen sein, daher Hübsch denselben neu componirte. Sonst wurden die wesentlichen Formen beibehalten, nur Einzelnes theils der jetzigen Bestimmung, dem protestantischen Cultus, oder der Symmetrie mehr angepasst, aber dem byzantinischen Charakter auch in den Abweichungen treu geblieben. So stellt sich diese Kirche als ein gelungenes, in sich selbst abgerundetes Ganze dar: daher der einheitliche und selbst grossartige Eindruck, den dieses keineswegs kolossale Gebäude macht. Dasselbe liegt in der Vor-

stadt an der langen Gasse, welche Freiburg durchschneidet, jedoch auf einem freien, zwar nicht sehr geräumigen und leider noch unbebauten rohen Platze, dessen anständige Herstellung und Einfassung vor allem noth thut. Die Kirche ist in der gewöhnlichen Kreuzform, jedoch nicht von Osten nach Westen gebaut, wie dies in der Regel bei den ältern Kirchen der Fall ist. Man musste hier natürlich nach der Hauptgasse auch die Hauptfaçade richten. Die letztere enthält *drei* Eingänge im Rundbogenstyl, dessen mittlerer als Hauptportal in Form und architektonischer Ausschmükung (Säulen) die andern übertrifft. Das alte Gebäude hatte ausser der Mittelthüre nur an dem rechten Seitenschiff einen Eingang, dagegen einst eine Vorhalle, welche aber bei dem gegebenen Bauplatz nicht angebracht werden konnte. Hübsch gab nun dem linken Seitenschiff sehr passend eine gleiche Thüre, wie dem rechten: das Mittelportal liess er sehr zum Vortheil der ganzen Façade etwas stark hervortreten und überdeckte dasselbe mit einem Giebel, wie es oft in byzantinischen Denkmalen vorkommt. Die Halbkreise über den Thüren, früher mit Malerei verziert, erhielten jetzt Reliefe von Bildhauer Raufer: die Geburt, die Taufe und die Himmelfahrt Christi. Die Façade ist ferner im zweiten Stock in der Mitte von einer einfach und hübsch gearbeiteten Rosette, der oberste Theil von einem Kreuz, welches den ernsten Eindruk dieser Seite erhöht, durchbrochen. Ueber den Thüren der Nebenschiffe ebenfalls ein Kreuz in der Mauer. Die letztern endlich zu beiden Seiten mit mässigen Strebepfeilern eingefasst. Unter dem Dache läuft ein, bei byzantinischen Gebäuden gewöhnliches, aus kleinen halbcirkelförmigen Bogen bestehendes, Gesims hin.

Das Mittelschiff ist bedeutend höher, als die Abseiten, die rundbogigen, übrigens ganz einfachen Fenster der letztern erreichen beinahe die doppelte Höhe und Breite von jenen am Hauptschiff. An der Mauerfläche abermals verhältnissmässig wenig hervortretende Pfeiler. An dem Schiff, den Abseiten und dem Querbau zieht sich überall das nämliche Dachgesims hin, wie an der Hauptfaçade. Den Querbau schmückt auf jeder Seite ein Radfenster. An der Schlusswand der Kirche ebenfalls eine Rosette. Der Thurm erhebt sich über dem Querbau in achteckiger Form und besteht in drei Stockwerken. Das erste enthält eine eigenthümliche Gallerie; das zweite und dritte ist von rundbogigen offenen Doppelfenstern durchbrochen; dann steigt der spitze Helm empor und zeigt in seinem Endpunkt ein steinernes Kreuz. Von der Thurmgallerie an hört die Quaderverkleidung am Aeussern auf; der obere Theil des Thurmes besteht der Leichtigkeit wegen bis in die Spitze aus Backsteinen, jedoch ohne Verputz und Anstrich.

Das Innere trägt wiederum ganz das Gepräge höchster und grossartiger Einfachheit. Auf zwei Reihen von je sechs schmucklosen, aber schlanken vierekigen, freistehenden Säulen ruht das Mittelschiff, dessen Höhe vom Boden zum Kreuzgewölbe 60 Fuss beträgt. Chor, Abseite u. s. f. harmoniren vollkommen mit dem Hauptheil.

„Um das Innere, bemerkt Hübsch, bei möglichst weniger Beeinträchtigung der ursprünglichen Anordnung dem evangelischen Cultus anzupassen, brachte ich eine 20′ hohe Querwand bei dem Chor an, *vor* welcher die Kanzel, *hinter* welcher die Sacristei und *über* welcher die Orgel Platz fand. Dies veranlasste

die Anlegung eines besondern Zugangs von aussen und einer Treppe, welche sich, um keinen Missstand zu erzeugen, von der Orgelbühne aus bis unter Dach als Wendeltreppe fortsetzen musste.“ — Die Gewölbe der Seitenschiffe endlich sind gleich gestaltet, wie die Kreuzgewölbe des Mittelschiffs. Das Innere durchweg mit einem hellen Anstrich versehen, was einen heitern Eindruck hervorbringt. — Speziell hat uns *im Aeussern* das schöne Verhältniss des Mittelschiffs zu den Abseiten, der geschmackvolle Eingang, die durchweg an Thüren- und Fenstereinfassungen, an Gesimsen u. s. f. ausgezeichnete Genauigkeit der Arbeit, *im Innern* das trefflich construirte Gewölbe des Mittelschiffs angesprochen. Fassen wir nur die *Hauptformen* des Gebäudes, Schiff und Abseiten in's Auge, so haben dieselben Aehnlichkeit mit der Gr. Münsterkirche in Zürich. Freilich sind dann Thürme, Eingänge und anderes sehr verschieden. Diese Kirche wird Freiburg in allen Zeiten zur Zierde gereichen.

Das *Kaufhaus*, auf der südlichen Seite des Münsterplatzes gelegen, verdient als ein altes, wenn auch nicht im reinsten Style gehaltenes Gebäude wenigstens einen flüchtigen Blick. Die Fronte desselben ruht auf fünf steinernen freistehenden Säulen; neben den Fenstern die Statuen des Kaisers Maximilian I., seines Sohnes, Philipps I. Königs von Spanien und seiner Enkel, des Kaisers Karls V. und Ferdinands I., alle unbedeutend. Im Jahr 1814 wurde das Kaufhaus, dessen erste Erbauung wohl etwa in das sechzehnte Jahrhundert fällt, renovirt.

Bemerkenswerth ist ferner ein alter Brunnen in der Hauptstrasse gerade neben der Münstergasse. Der Säulenschaft in altdeutschem Styl, mit alten und neuen

Statuetten (d. h. Georg, Bischöfe u. s. f.) umgeben, mit Nischen' Baldachinen und pyramidalen Thürmchen geschmückt. Gehört auch die Arbeit nicht zu den bedeutenden Erzeugnissen, so herrscht doch in dem Ganzen eine verständige Nachahmung schöner Formen. Zudem ergötzt es uns immer, wenn wir das Quellwasser, diese tägliche köstliche Gabe, in Ehren gehalten finden. Auch die Griechen und Römer widmeten demselben die grösste Sorgfalt. Die herrlichsten diesfälligen Antiken, Knaben mit Schwanen spielend, welchen das Wasser vom Schnabel fliesst und viele ähnliche Darstellungen, haben sich noch erhalten. Schliesslich aber möchten wir vorschlagen, dass man den modernen blechernen Engel auf dem altdeutschen Schafte entferne: er passt nicht dahin und sieht zudem höchst ärmlich und geschmacklos aus.

Ein zweiter Brunnen in der Hauptstrasse, neben der Salzgasse vom Jahr 1807, gewährt keine künstlerische Ausbeute: denn der Säulenschaft ist bloss durch seine Inschriften interessant. Die Statue aber auf demselben, Herzog Berthold III. von Zähringen, der Gründer der Stadt, zu dessen Ehren das ganze Denkmal errichtet ist, gehört zu den mittelmässigen Skulpturen.

Oeffentliche *Gemäldesammlungen* existiren in Freiburg nicht. Dagegen scheint der Sinn für Kunst auch hier sich zu regen. Wir schliessen dies 1) aus dem thätigen Eifer, womit in den letzten Jahrzehnden an der Bereinigung des Münsters gearbeitet wurde 2) daraus, dass sich ein Filialverein des Carlsruher Kunstvereins gebildet, welcher nach jeweilen am Hauptort vollendeter Ausstellung die besten Stücke ebenfalls zur Einsicht erhält; 3) daraus, dass mehrere Personen

wie wir uns überzeugten, sowohl durch richtige Einsicht in die Kunst und Kenntniss auch ihrer neuen Schöpfungen, als durch Sammeln guter Bilder sich auszeichnen. Als Sammler führen wir namentlich an : die Herrn v. Hirscher, geistl. Rath und Prof. der Theologie, welcher vortreffliche altdeutsche Exemplare (Messis, Holbein u. s. w.) besitzt, und Herrn Hug, Geheimrath, Prof. der Theologie, bei dem wir theils italienische, theils deutsche Bilder, auch seltene Manuscripte mit schön gemalten Unzialbuchstaben fanden. Derselbe besitzt ferner eine werthvolle Münzsammlung.

Interessant sind endlich einige alte Manuscripte mit *Miniaturen* auf der *Universitätsbibliothek*, namentlich ein Brevier von 1430, dessen Malereien — in Figuren und Arabesken — zu den fleissigsten jener Zeit gehören dürften.

Ein um 1516 gefertigtes Manuscript, Geschichte der österreichischen Fürsten (Quartband) enthält *auf Papier*, nicht wie gewöhnlich, *auf Pergament* gemalte mit weniger Fleiss und Geschicklichkeit behandelte Bilder. Wir glauben nicht, dass sie mit dem betreffenden Manuscript gleich alt seien, nehmen vielmehr an, ein weit späterer Besitzer, etwa selbst Kunstdilletant, habe sie gemacht und eingeschoben. So viel ist gewiss, dass sie einen von den Miniaturen des 16. Jahrhunderts total verschiedenen Charakter an sich tragen.

Zwei mächtige Folianten, Choralbücher, mit grossen, gemalten Unzialbuchstaben, welche ihrem Gepräge nach dem fünfzehnten Seculum angehören dürften. Endlich zwei gleiche Folianten vom Jahr 1517, mit gemalten Titel- und anderen Blättern, so ziemlich von dem allgemeinen Schnitt der alten Miniaturen.

Wir schliessen unsern Bericht über Freiburgs Kunst,

da wir auch hier auf die Hauptsachen uns beschränken müssen. Wir hielten uns, wie im übrigen Theil des Buchs, an Goethes Grundsatz fest: „seinen eigenen Weg zu verfolgen, bleibt immer das Vortheilhafteste." Theilen aber einsichtsvolle Männer unsere Ansichten, so freut es uns. —

Auf der Fahrt von Freiburg nach Strassburg nichts von Bedeutung.

STRASSBURG.

Physiognomisches.

Strassburg, (Argentoratum) war schon unter der Herrschaft der Römer eine befestigte Stadt, im fünften Jahrhundert aber durch die erobernden Barbaren verheert, im sechsten durch die Franken wieder aufgebaut, und dann Strateburgum, Strassburg genannt. Seit der Mitte des 16ten Jahrhunderts entstand nach und nach die stärkere Befestigung von Strassburg, welches zum deutschen Reich gehörte, 1681 aber mitten im Frieden von Ludwig XIV. genommen wurde und seither bei Frankreich blieb. Von da an noch bedeutende Vermehrung der Bollwerke; Vauban baute 1682 eine fünfeckige Citadelle hinzu, und die Festung ist jetzt wohl eine der imponirendsten am Rhein.

Viele grössere Städte zeichnen sich durch irgend ein unterscheidendes Merkmal aus: so Strassburg durch das Münster und durch die Festungswerke.

Innerhalb der Thore selbst macht das Hin- und Herwogen gewerbtreibender thätiger Einwohner, deren Gesammtzahl auf 60,000 steigt, einen günstigen Eindruck.

An grossen freien Plätzen fehlt es nicht: die Strassen aber sind im Durchschnitt nicht sehr breit, ein

Theil sogar unverhältnissmässig enge; einzelne Quartiere düster und alt.

Die Stadt wird von der Ill durchschnitten.

In den vielen öffentlichen Vergnügungsorten findet sich namentlich Sonntags Alt und Jung zahlreich ein. So war es schon, als Goethe in Strassburg studirte; sagt er doch in seinem Leben: „die Strassburger sind leidenschaftliche Spaziergänger, und sie haben wohl Recht, es zu sein. Man mag seine Schritte hinwenden, wohin man will, so findet man theils natürliche, theils in alten und neuern Zeiten künstlich angelegte Lustörter und von einem heitern lustigen Völkchen genossen“

Das zahlreiche Militär, seine Uebungen, seine Paraden, seine Musik verdienen alle Aufmerksamkeit der Fremden, von denen es seit der vermehrten Dampfschifffahrt auf dem Rhein und der Errichtung der Eisenbahn in den Sommermonaten wimmelt. Ein ordentliches Theater endlich beut angenehme Erholung dar.

Merkwürdigkeiten, auf welche wir nicht eingehen können, sind: die Naturalien- und Mineraliensammlung in dem Akademiegebäude; der botanische Garten, die Sternwarte, das Zeughaus — darin ein unendlicher Kriegsvorrath.

Oeffentliche Promenaden: der Parade- und der Theaterplatz, die Promenade du Broglie, von Marschall Broglie im Jahr 1740, die Promenade du Contades, von Marschall Contades 1764 angelegt; die Ruprechtsau. Der Spatziergang nach Kehl angenehm.

Wir wenden uns der Kunst zu.

Die Kunst in Strassburg.

I. WERKE DER BAUKUNST,

Wir haben Geschichtliches über die Baukunst an mehreren Stellen schon eingeflochten*), dass wir hier ohne weitere Einleitung die vorhandenen Bauwerke sofort würdigen. Nur so viel bemerken wir, dass wir über das Münster, namentlich über seine Bildwerke und Glasmalereien uns kürzer fassen, als in Freiburg. Wir dürfen voraussetzen, dass der Leser in das *Wesen* derselben bereits eingedrungen sei.

1) *Das Münster.* Welcher denkende Beobachter sollte sich nicht gedrängt fühlen, vor allen Dingen dieses merkwürdige Riesenwerk zu betrachten. Da, wo sich jetzt dasselbe erhebt, soll in dunkler Vorzeit ein Hain des celtischen Esus, später, nach den Eroberungen durch die Römer ein dem Mars und Herkules geweihter Tempel gestanden haben.**) Allein sowohl hierüber als selbst über die erste Gründung eines christlichen Baues herrscht keine Gewissheit. Doch soll nach der Sage der h. Amandus um das Jahr 349 n. Ch. den Tempel des Herkules niedergerissen und dafür eine christliche Kirche errichtet haben,

*) *Ueber Baukunst im Allgemeinen s. pag.* 6—21, *über die Baukunst am Oberrhein pag.* 269—273.

**) *Ueber Geschichte des Münsters s. Dr. Schreiber, Denkmale deutscher Bauk. des Mittelalters am Oberrhein.*

welche jedoch im Anfang des fünften Jahrhunderts während der Völkerwanderung wieder eine Beute der Zerstörung geworden sei. Später soll dann der Frankenkönig Chlodwig, welcher nach seinem Siege über die Allemannen bei Zülpich (496) zum Christenthum übergetreten war, den Grund zu dem Münster gelegt haben. Unter seinen Nachfolgern machten sich um den Bau derselben *Dagobert I.* und *Dagobert II.* (673), besonders aber *Pipin* und sein Sohn *Karl der Grosse* verdient. Von jenem alten Bau ist übrigens keine Spur mehr vorhanden, er wurde durch Blitz und Krieg zerstört, und die Geschichte des *jetzigen* Münsters beginnt eigentlich erst mit dem Jahr 1015, in welchem unter Bischof *Werner* der Schutt des alten Gebäudes bis auf die Fundamente weggeräumt und ein ganz neues Münster in byzantinischem Styl aufgeführt wurde. Die nöthigen Gelder erhielt Werner von den für das Werk gut gestimmten geistlichen und weltlichen Herrn. Er selbst steuerte wacker bei. Das brauchen wir übrigens kaum beizufügen, dass dasselbe nicht die jetzigen Dimensionen umfasste; denn solche Kolossalität war spätern Jahrhunderten vorbehalten. Von dem Werner'schen Bau sind nur noch einzelne Bestandtheile, wie wir unten sehen werden, übrig, und auch diese haben Veränderungen erlitten. Im 13ten Jahrhundert ging nämlich eine Revision und Vermehrung des ganzen Baues vor sich, indem man nach damaligem entwickeltem Sinn für Baukunst dem Tempel eine würdigere Gestalt zu geben für nöthig fand.

Am 2ten Hornung 1276 wurde mit dem Graben der Fundamente zu dem neuen Bau der Anfang gemacht und am 25 *Mai* 1277 der Grundstein dazu unter Meister *Erwin von Steinbach* gelegt. Wie Bischof

Werner die nöthigen Summen durch Aufruf an die Geistlichen und Frommen und durch kirchliche Mittel überhaupt für den Bau der alten Kirche zusammenbrachte, so jetzt Bischof Konrad für die Fortsetzung derselben. Er schrieb einen Ablass aus, welcher Leute aus den fernsten Gegenden vermochte, mit Geld oder Arbeit das Werk zu fördern. Auch die Geistlichkeit blieb mit Spenden nicht zurück. Die Erbauung des Doms lag im *Geist der Zeit.*

Erwin, in einem Städtchen des Kinzigkreises, Grossh. Baden, zu *Steinbach* geboren (Jahr der Geburt ungewiss) soll in seiner Jugend als Steinmetz in der Strassburger Hütte in die Lehre gegangen sein. Nicht unwahrscheinlich ist es aber, dass er schon vorher die Freiburgerhütte als Lehrling besucht hatte, das Münster daselbst vollenden sah, und dass dasselbe ihn zu dem spätern eigenen Werke begeisterte. Als er das letztere unternahm, fing er ohne Zweifel zuerst beim Querbau an und schritt sodann zum Thurmbau fort, den er aber nicht mehr beendigen konnte. Nach seinem Tode 1318 erhielt sein Sohn *Hans* die Oberleitung, und führte noch 21 Jahre lang den Bau nach des Vaters Plan fort. Ein zweiter Sohn Erwins dagegen scheint auswärts angestellt gewesen zu sein*). Wie weit das Münster unter Erwin und seinem Sohne gediehen, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, so viel aber nicht in Abrede zu stellen, dass bis zu dem Achteck des Thurms wenigstens noch ganz in Erwins System fortgebaut worden sei. Als spätere Meister am Münster werden unter

*) *Von ihm soll die schöne Plattform am Münster zu Bern herrühren. S. Schreiber.*

andern genannt: Klaus von Lohre (Lar im Badischen?) vor 1400; Johann Hültz von Köln, 1429 nach Strassburg berufen, von dem die ganze Pyramide des Thurms herrühren soll. Auf ihn folgte Jost Dotzinger von Worms, von 1452 — 1472; hierauf Konrad Vogt, Dotzingers Polirer, von 1472 – 1480, dann selbst Werkmeister bis 1484; nachher Hans Meier 1485; später 1495 wurde Jakob von Landshut berufen, er starb 1509. Ferner werden als Werkmeister aufgezählt: Hans Hammerer von 1510—1520, Bernhard Nunnenmacher, von da bis 1538; Bernhard von Heidelberg 1539—1551; Hieronymus Fürkorn 1552 — 1556; Marx Schön von da bis 1564. Hans Thoman Uhlberger 1576—1608; Hans Karl Uhlberger von da bis 1610; Konrad Vogt 1611—1620; Hans Jakob Winter 1621. Hans Heckeler von Drekendorf im Würtembergischen 1622—1643. Dann blieb die Werkmeisterstelle unbesetzt. Nachher wieder von 1654 —1682 Johann Georg Heckeler. Endlich Joseph Lautenschlager 1683 — 1702. Weiter scheinen die Namenregister nicht fortgeführt worden zu sein. Dass aber ein solches Monument steter sachkundiger Aufsicht und öfterer Ausbesserungen und daher auch weiterer Werkmeister bedurfte, ist nicht zu bezweifeln. — Wie früher den Werner'schen Bau, so trafen auch das neue Münster manche Unfälle. Noch zu Erwins Lebzeiten ward dasselbe durch ein starkes Erdbeben (1289) und durch eine Feuersbrunst (1298) stark bedroht. Später und auch in den neuesten Zeiten mussten wegen Blitzschlägen und andern Ursachen häufig Reparaturen vorgenommen werden, die in der Regel mit grossen Kosten begleitet sind.

Man hat auch seit längerer Zeit angefangen, die während der französischen Revolution zertrümmerten

Skulpturen am Münster durch neue zu ersetzen; eine nicht geringe Anzahl hat Phalastre, der lange Jahre Bildhauer des Münsters war, nach den ursprünglichen Darstellungen verfertigt. Jetzt ist Grass, der Schöpfer der Kleberstatue (s. unten) als Bildhauer des Münsters angestellt.

Zum Schluss unserer historischen Erläuterungen noch die Bemerkung, dass die Meinung, welche noch heute zuweilen gehört wird und dem Verfasser in Strassburg mit allen gedenkbaren Specialitäten aus einander gesetzt wurde, als ob nämlich das Münster auf einem einzigen, ungeheuern Gewölbe stehe, das einen *See* umschliesse, auf welchem man mit Schiffen umherfahren könne, — ins Reich der Fabel gehört. Eine schon im Jahr 1665 durch Werkmeister Heckeler vorgenommene Untersuchung ergab, dass der Bau auf geschlagenem, mit Kohlenstaub, Ziegelstücken u. dgl. vermischtem Lett aufgeführt sei. Der „See" reduzirt sich auf einen unter dem Querbau befindlichen viereckigen steinernen Kasten, in welchem das Horizontalwasser nach Umständen steigt oder fällt.

Nun zur *Beschreibung* des Münsters*).

I. *Aeusseres.* Die Lage des Münsters geht von Westen nach Osten, so dass also die eigentliche Façade nach Westen, das Chor nach Osten gerichtet ist. Diese *Façade* vorzüglich zeichnet sich durch reiche Architektur und schöne, kolossale Bauformen überhaupt

*) *Wir werden hier nicht, wie in Freiburg, Architektonisches, Bildwerke und Malereien trennen, da wir unsern Lesern jetzt schon schnellere Auffassung altdeutscher Bauwerke zutrauen dürfen und wir kurz sein müssen.*

aus. Im Mittelbau das Hauptportal, in jedem Thurmbau wieder ein dem erstern entsprechender Eingang. Die ganze Fronte durch quer laufende schön gehauene Gallerieen und andere Verzierungen in *drei* Stockwerke getheilt. Das *unterste* durch die sehr reichen Portale, das *mittlere* durch die mächtige prachtvolle Rose (Radfenster) sich auszeichnend; das *dritte* nur von zwei spitzbogigen Fenstern durchbrochen. Vier stark hervortretende Strebepfeiler fassen diese sämmtlichen Massen der Höhe nach ein und verringern mit jedem Stockwerke ihren Umfang. Ein stark ausladendes *Hauptgesims* schliesst das dritte Stockwerk ab, und verbindet oben die Strebepfeiler zusammen. Endlich der freistehende Thurm mit *zwei* Stockwerken, — Achteck und Pyramide, — ein reiches Kunstwerk.

Specialia. Das mit Figuren ganz beladene, imponirende *Mittelportal* nimmt durch seine tiefe Einlage die volle Mauerdike ein, ist in der Mitte durch eine Säule abgetheilt, und erhält dadurch eine schlanke Form. Auf einem an die Säule sich anlehnenden Postamente Maria mit dem Kinde. Zwischen der Stabwerkverkleidung des Portals zu unterst auf jeder Seite vorerst fünf, und neben an noch vier lebensgrosse, meistens *alte* Figuren, — Priester und Schriftgelehrte.*) Jede der fünf Holungen enthält sodann eine aufsteigende Reihe von kleineren Bildern**), von denen die äusserste, fünfte (s. links) mit der Schöpfung beginnt; Gott erschafft zuerst das Universum, dann Sonne, Mond, Bäume, Thiere, die ersten Menschen; Gott verbietet diesen die Frucht; sie aber geniessen

*) *S. Grandidier l'eglise cathedrale de Strassburg*, 1782.
**) *S. darüber J. Schweighäuser Str. Münst. Büchl.* 1765.

davon und werden aus dem Paradies gejagt; Cain erschlägt den Abel; Schluss dieser Reihe — Cains Flucht. In der vierten Holung die Geschichte der Erzväter und Richter und anderes mehr, links Abrahams Opfer; die Arche Noä — die Taube fliegt eben aus — Jacobs Traum; Moses schlägt auf den Felsen u. s. f.; weiterhin Othoniel erster Richter; Jonas im Wallfisch; Simson mit dem Löwen u. dgl. In der dritten Reihe Scenen aus der Märtyrologie, Kreuzigung des h. Andreas; Hinrichtung des Paulus und anderer Apostel. In der zweiten Holung zwölf Bildnisse, die vier Evangelisten und die acht ersten Kirchenväter darstellend. In der ersten oder innersten Reihe endlich Wunderwerke Christi, Heilung der Blinden, Lahmen und Aussätzigen, Erweckung der Todten etc. An diese Motive schliessen sich die 4 Querfelder über dem Eingang an, Christi wichtigste Erlebnisse, erstes Feld: sein Einzug in Jerusalem am Palmtag, das Abendmahl, Verspottung, Geisselung; zweites Feld: Krönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Begräbniss; drittes Feld: Judas Selbstmord — wie am Münster zu Freiburg; — Die Erscheinung des auferstandenen Christus, besonders auch, wie der ungläubige Thomas die Hände in seine Wunden hält, um sich von der Idendität des Erschienenen zu überzeugen; viertes Feld: die Himmelfahrt. Die meisten dieser Darstellungen (von Sandstein) stammen aus neuerer Zeit, von Bildhauer Phalastre nach den ursprünglichen Motiven und Bildern verfertigt. In den vier Querfeldern ist er dem unbeholfenen alten Styl in den Figuren möglichst treu geblieben, die Gruppen in den Holungen dagegen sind, wenn auch den ersten *Gedanken* getreu, doch in bessere *Form* gebracht und theilweise so ausgearbeitet, dass sie dem Meister wahrhaft

Ehre machen. — Innerhalb des Giebelfeldes über dem Portale zu oberst: Gott Vater, unter ihm Maria mit dem Kinde, weiter unten König Salomo, endlich an dem äussern Theil des Giebels eilf musizirende Jungfrauen.

Der ganze Raum über der Gibelform des Portals zwischen den zwei starken Strebepfeilern und der grossen Rose ist mit reichlichem Stabwerk ausgefüllt. dessen Gliederungen sich in Spitzbogen endigen und in welchen Kreuzblatt und Kleeblatt geschmackvoll sich in das Stabwerk verflechten.

Auf eine gewisse, ziemlich ferne Distanz nimmt sich die ganze Mittelparthie des ersten Stockwerks besonders gut aus, man gewinnt einen bessern Ueberblick in die Hauptmassen und die Hauptmotive, als in der Nähe und kann hier so recht den Unterschied in Construkzion und Zierrathen zwischen dem byzantinischen und altdeutschen Styl wahrnehmen.*)

Die Seitenthüren erscheinen in Construkzion und Bildwerken als gut durchgeführte Analogieen des Mittelportals; dieselbe spitzbogige Form, nur in verkleinertem Maasstabe, dasselbe Stabwerk, dieselben Holungen. Im Giebelfeld der Eingänge kunstreich und geschmackvoll gearbeitete, einander ganz gleiche Rosetten; in dem bis zum zweiten Stock sich hinaufziehenden, in Spitzbogen endigenden Stockwerk wieder Dreiblätter und Vierblätter oder Kleeblatt und Kreuzblume als Verzierung.

An dem *linken* nördlichen Portal 12 lebensgrosse gekrönte weibliche Gestalten (*alt*), welche ihren Fuss auf

---

*) *Ueber das Charakteristische beider Bauarten s. p.* 16—19.

fratzenhafte Köpfe setzen. Dr. H. Schreiber vermuthet, dieselben möchten Tugenden vorstellen, welche Laster niedertreten. Schweighäuser dagegen behauptet, jene *acht* unter den Hohlkehlen bedeuten die *sieben* (?) Hauptsünden Hoffarth, Geitz, Unkeuschheit, Neid, Unmässigkeit, Zorn, Trägheit (die achte vacat), jene vier daneben die 4 Haupttugenden Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke, Mässigkeit. Beide Erklärungen passen in den Geist des Münsters, aber in *künstlerischer* Hinsicht ist damit nichts gewonnen, denn die Bilder bleiben gleich charakterlos, aus ihren Physiognomieen lässt sich nichts herausfinden, sie können alle in Bezug auf innere Auffassung eben so gut Tugenden als Laster vorstellen, wie jene Figuren am Münster zu Freiburg in der Thurmhalle. — Die kleineren Bilder in den Holungen bedeuten Engel, Heilige, Kirchenväter, sind *neu* und im Durchschnitt wacker gearbeitet. — In den Querfeldern über der Thüre die Anbetung der Hirten, die Reinigung Mariä, Herodes Kindermord, die Flucht nach Egypten u. s. f.

An dem *rechten*, südlichen Portal unterhalb abermals eine Reihe lebensgrosser Figuren, *alt*: die fünf wachenden, klugen und die fünf schlafenden, thörichten Jungfrauen, — eine Allegorie auf das Eingehen und Nichteingehen in's Himmelreich, sehr passend am Eingang der Kirche. Das Gleichniss betreffend diese Jungfrauen siehe bei Matthäus, Cap. 25. In den vier Holungen wieder aufsteigende kleinere Bilder, *neu*; Engel, Märtyrer, Heilige.

In den Querfeldern über der Thüre die Auferstehung Christi, das Gericht, Jesus als Richter unter den Engeln; die Völker werden mit der Posaune vor Gericht gerufen.

Neben der Gallerie, welche das erste vom zweiten

Stockwerk scheidet, vier kolossale Reiterstatuen, auf den Strebepfeilern, *neuere* Arbeit, von Bildhauer Malade: an dem ersten oder nördlichen Pfeiler der Frankenkönig Chlodwig, an dem folgenden Dagobert II., am dritten Rudolph von Habsburg, alle drei Beschützer des Münsters, deren Bilder schon früher hier gestanden, in der französischen Revolution aber heruntergerissen, 1813 wieder ergänzt und bei dieser Gelegenheit mit der Reiterstatue Ludwigs XIV. vermehrt wurden, welcher dann an den noch nie besetzten Platz am *vierten* Pfeiler aufgestellt ward. Boissere (Dom zu Köln) vermuthet, die vierte Stelle sei ursprünglich für Constantin den Grossen bestimmt gewesen. Diese neuen Standilder sind natürlich absichtlich in der alten schwerfälligen Form gehalten, damit sie mit den andern Figuren des Münsters übereinstimmen.

Im *zweiten* Stockwerk bewundern wir *die Rose*, das kolossale Radfenster (in der Mitte) im höchsten Grade wegen der Leichtigkeit und Schönheit und dem Reichthum der Formen, wegen der sinnreichen und systematischen Anordnung, wegen der sorgfältigen Ausarbeitung. Wir betrachten es, *was architektonischen Schmuck betrifft*, als das *grösste* Meisterwerk am Münster, das von wenigen Rosen an andern Domen ersten Ranges übertroffen werden dürfte, und welches auf uns wenigstens einen ganz gewaltigen Eindruck gemacht hat. Wie Strahlen der Sonne breiten sich von dem Mittelpunkt einer fünfblättrigen, kleineren, von cirkelförmigem Stabwerk umgebenen, Blume sechzehn grosse, schlanke Hauptblätter aus, von denen jedes wieder durch mittleres Stabwerk in zwei gleiche Hälften getheilt wird. Die ganze Peripherie ist prächtig ausgefüllt, nirgends Leerheit! Auch die Quadratein-

fassung, welche die Rose wie ein Gemälderahmen umgiebt, meisterhaft.

Oberhalb erheben sich bis zum dritten Stock eine Reihe von Nischen, in welchen *neue* Figuren paradiren, angeblich Maria mit den Aposteln.

Sehr einfach und würdig sind die beiden Seiten des zweiten Stockwerks gehalten. Zwei kolossale Spitzbogenfenster mit schlanken Zwischenstäben und Kleeblattverzierungen, — sodann das bis zum dritten Stock aufstrebende, sich wiederum spitzbogig verbindende und giebelförmig auslaufende Stabwerk füllen diese Mauertheile aus.

Bei der Plattform angekommen, wird dem Betrachtenden schmerzlich auffallen, dass hier ein Thurm fehlt; der eine, südliche, trat niemals ins Leben. Der andere aber, von hier an freistehend, erhebt sich in majestätischer Gestalt. Ueber Form und Höhenverhältnisse desselben spricht sich Dr. H. Schreiber unter anderem dahin aus: „Von der Plattform an bildet der allein noch aufsteigende nördliche Thurm ein regelmässiges Achteck, dessen vier rechtwinklicht vertheilte Seiten auf den untern Thurmmauern, jede der vier andern dagegen auf einem über das Eck des bisherigen Quadrates gesprengten Bogen ruhen, dessen Last noch auf der Hauptmauer abgesetzt ist.“

„Bei einer Höhe von 91′ 10″ Fr. M. endigt sich das *erste* Geschoss des obern Thurms unvollendet, da noch an den innern Seiten die Gewölbanfänge sichtbar sind. Mit der innern Mauer gleiche Fläche bildend, doch auswärts bedeutend zurückgesetzt, zieht sich bis zu einer Höhe von 113′ 9″ Fr. M. (die Brüstung der Gallerie dabei) von der Plattform an gerechnet, das *zweite* und letzte Geschoss des obern Thurmes empor.

Auf diesem ruht sodann die *Pyramide.* Diese Pyramide bildet ein regelmässiges Achteck und konstruirt sich, wie jene des Freiburger Münsters, nämlich mit Eck- oder Gratrampen, als sich in einem Punkte vereinigenden Streben, welche unter sich durch verschiedene geometrische Figuren verbunden und gestützt werden."

Mit Bezug auf die Gesammt-Thurmhöhe bemerkt derselbe Verfasser, sie sei sehr verschieden und zum Theil sehr übertrieben angegeben worden. Die Resultate *seiner* sorgfältigen Messung gehen dahin: Höhe vom gepflasterten äussern Vorplatz bis auf die Plattform: . . . . 203′ 6″ Franz. M.

Höhe des nördlichen obern Thurms von der Plattform an gerechnet . . . . . . 234′ 9″ „ „

Ganze Thurmhöhe . . . . 438′ 3″ Franz. M.

Die Stufen des südlichen Thurms bis zur Plattform belaufen sich auf 329, von da (im nördlichen) bis zur Krone auf 306, zusammen auf 635.

Dass die Hauptfaçade des Münsters und besonders der vollendete Thurm die bewundernswürdigste äussere Seite des grossen Werkes sei, darüber sind wohl alle Stimmen einig. Desshalb haben wir auch hieher die Aufmerksamkeit des Betrachtenden vorzüglich zu richten gesucht. Von jetzt an fassen wir uns kürzer.

Die südliche Seite des Gebäudes. Der Thurmbau entspricht auch hier dem System der Façade; reiches Stabwerk von spitzbogigen und giebelartigen Formen verkleidet den grössern Theil der Mauermassen; das Langhaus selbst, Mittelschiff und Abseiten, zieren schöne, kolossale und dennoch geschmeidige Fenster, mit gefälligem Stabwerk abgetheilt und oben in den Spitz-

bogen mit Rosetten geschmückt. Die Mauern zwischen den Fenstern aber sind aller architektonischer Zierrathen entblösst, und erscheinen in Vergleichung mit der Façade fast zu einfach. Sechs Strebepfeiler steigen zwischen den schön construirten Fenstern der Abseite des Schiffs in mässiger Höhe empor und werfen ihre hochgeschwungenen Bogen zum Mittelschiff hinüber. Diese ganze Seite würde eine viel günstigere Wirkung machen, wenn sie von allem Fremdartigen, z. B. den unten angebauten Steinmetzhütten frei wäre. Denn *die Verhältnisse* sind im Allgemeinen recht hübsch.

Der *Querbau*, der älteste Theil der Kirche, zeigt eine andere Bauart, — eine Mischung des byzantinischen und altdeutschen Styls. Byzantinisch ist das Portal (Doppeleingang), sind die Verzierungen, sind die zwei schweren Radfenster; altdeutsch die spitzbogigen Fenster über der Thüre, so dass man annehmen möchte, es sei dieser *vor*erwin'sche Theil unter Erwin etwa einer Revision unterworfen worden.

Die Sandsteinfiguren am *Portal* sollen ursprünglich von Sabina, Erwins Tochter, hergerührt haben. Mehrere der vorhandenen Bilder scheinen wirklich aus jener Zeit zu stammen. In der Mitte zwischen den Thüren König Salomo; zur Linken die christliche Kirche, in der Rechten das Kreuz, in der Linken den Kelch haltend; gegenüber — mit verbundenen Augen und gesenktem Kopf (der letztere neu) — das Judenthum, in der Rechten einen gebrochenen Stab, in der Linken die Mosaischen Gesetzestafeln. Ueber König Salomo Christus mit erhobener Rechten, Brustbild, offenbar *neu*. In den Quer- und Bogenfeldern über beiden Eingängen 4 Hautreliefs: über der *linken* Thüre im Rundbogen Maria nach der Legende

im Kreise der Apostel sterbend; unterhalb Marias Leichenzug; *gegenüber* im kleineren Relief ihre Himmelfahrt und darüber ihre Krönung.

Oberhalb des Portals Maria mit dem Kinde, lebensgrosse Statue und noch weiter oben St. Arbogast.

Rechts vom Portal, auf der Treppe, Erwins Standbild, lebensgross, Sandstein, von *Fried. Kirstein*, Bildhauer in Strassburg, geb. daselbst 1806. Er machte seine Studien in München und ist der Sohn des berühmten, nun verstorbenen Silberarbeiters (Ciseleurs) Kirstein von da. Die Auffassung von Erwin scheint uns nicht befriedigend. Denn einen so grossen Geist will man auch gross und ergreifend dargestellt sehen, sein ganzes Wesen soll sich in Physiognomie, Haltung, Emblemen u. s. f. aussprechen.

Ueber den *Chorbau*, (den östl. Theil) von einem unmittelbar anstossenden Gebäude gedeckt, kein Wort.

Der nördliche Theil des Doms entspricht dem südlichen im Allgemeinen, nur erscheint er etwas schwerer, weil die Betrachtung von einer gehörigen Distanz aus unmöglich ist. Zudem macht der Kranz der an die Abseite angebauten Boutiken beinahe eine noch schlimmere Wirkung, als auf der südlichen die Steinmetzwerkstätten. Wir schreiten also, zumal die Construkzion der Fenster in Schiff und Nebenschiff zu keinen *neuen* Bemerkungen Veranlassung giebt, vorwärts. — Nur über den *Querbau* Folgendes. Derselbe ist in seinen Hauptmassen wieder vorherrschend byzantinisch: man sehe die schweren Radfenster, die rundbogigen Gallerien, die halbzirkelförmigen Ornamentirungen am Giebel, die ganze Construkzion der Mauern. Dagegen das Portal nebst der anstossenden Laurenziuskapelle altdeutsch und zwar aus viel späterer Zeit, als der Erwin'sche Bau, wie

man schon aus dem Styl sicher schliessen kann: die Verzierungen bereits im Uebermaasse vorhanden, ihre Motivirung bei weitem nicht mehr so verständlich und verständig, die Anordnung nicht so ruhig. Man kann also am Münster, wie oben bemerkt, verschiedene Bauarten verfolgen: Querbau byzantinisch, Langhaus und Thurmgebäude altdeutsch — in der schönsten Entwicklungsperiode, — Laurenzkapelle und Portal daneben auch altdeutsch, aber schon manirirt, zwecklosen Künsteleien verfallen. Die Laurenzkapelle (und wohl auch das Portal) hat Meister *Jacob von Landshut* (s. pag. 434) errichtet. — Zu beiden Seiten des Portals eine Reihe von Figuren, unter andern die Anbetung der drei Könige, über der Thüre in der Mitte der h. Laurenzius auf dem Rost, offenbar neuere Arbeit. —

II. Das *Innere* des Münsters. Wir bitten den Leser, durch den vordern Eingang, bei der Hauptfaçade einzutreten.

Haben wir an der Façade und dem fertigen Thurm Kühnheit in den Konstrukzionen, Geschmack und Reichthum bewundert, so erstaunen wir nicht minder, mit welchem hohen Gedankenflug, mit welcher Kunst das Innere gebaut ist, das einen beinahe unbeschreiblichen Eindruck auf das Gemüth macht.

Nur ein genialer Koloss kann eine solche Composizion hervorbringen, wo die unendlichen Steinmassen wie durch Amphions Zauberleier in die schönsten, zierlichsten und zugleich imposantesten Gebilde verwandelt sind. Staunen muss man über die herrlichen Gewölbe und über alle so trefflich angelegten und mit dem Ganzen so schön verbundenen Theile. Wer stimmte Mollern nicht bei, wenn er sagt: „weder die

Griechen, noch Römer haben die technische Kunstfertigkeit und eine geschickte Berechnung der Kraft zur Last so weit gebracht, als die Baumeister der Kirchen des 13ten Jahrhunderts. Die Kühnheit und Leichtigkeit ihrer Construkzionen wird noch lange *unerreicht* bleiben.“

In einiger Entfernung vom Eingang erheben sich zwei mächtige Säulenbündel, ungeachtet ihres bedeutenden Umfangs doch wegen ihres Höheverhältnisses sehr schlank. Auf diesen beiden Riesensäulen ruht grösstentheils der Thurmbau. Der Raum von der Portalwand bis zu denselben erscheint gleichsam als *Vorhalle.*

Das *Mittelschiff*, von weniger umfangreichen, aber immerhin sehr starken und doch wieder ganz zierlichen Säulenbüscheln, sechs zu jeder Seite, getragen, — das Mittelschiff, sagen wir, ragt hoch über die beiden Abseiten empor und zieht unwiderstehlich des Beschauers Geist mit sich empor. Die Gewölbe sind ganz besonders ihres Schwungs und ihrer weiten Spannung wegen bewundernswerth. Jene am Freiburger Dom scheinen zwar geschmeidiger, es rührt dies aber daher, weil dort bei dem schmalen Schiff auch die Spannungen nicht so weit sind, wie hier.*)

Die *Abseiten* in allen Theilen den Formen im Hauptschiff analog. Was Boissere vom Kölner Dom sagt, gilt auch hier: „überall sehen wir nur Säulen, Bogen, Fenster und Gewölbe, und wie das Ganze, so ist auch das Einzelne durch und durch gegliedert.“

Querbau und Chor dagegen machen schon einen

---

*) *Ueber Gewölbe im Allg. s. pag. 384 u. f.*

etwas andern Eindruck, obgleich namentlich der erstere an schönen Einzelnheiten reich ist.

Hat man einen Ueberblick über die innere *Gesammtmasse*, ihre edlen Construkzionen gewonnen, so lohnt es sich dann der Mühe, in die merkwürdigsten *Details* einzugehen.

Die Rose (Radfenster) hat auch *innerhalb* ihre reichen architektonischen, dem äussern Typus entsprechenden Verzierungen. Die Fenster der Rose sind gemalt; — lebhafte Farbenwirkung.*)

Die Mauerfläche mit Säulen und Stabwerk bekleidet: über der Thüre eine, mit dem grossen Fenster harmonirende, in Stein gearbeitete, blinde Rosette von zwölf Hauptblättern, von denen jedes wieder in kleinere Theile zerfällt.

Die *zwei Säulen des Thurmbaues* wie *die zwölf Säulen des Mittelschiffs* bilden jedesmal einen *Bündel* von vielen Säulen, welche ungefähr theils zu drei Viertheilen, theils zur Hälfte aus dem mittlern Kern hervorspringen; die vordern, nach dem Mittelschiff gekehrten Haupttheile der Thurmseite haben viereckigte, die andern, nach der Thüre gekehrten, runde Form. Die ersteren ragen, wie auch die vorderen Parthieen der Bündel im Mittelschiff, bis in's oberste Stockwerk empor und dort ruhen auf diesen verhältnissmässig leichten Säulen die mächtigen Kreuzgewölbe des Mittelschiffs, deren Rippen aus den schönen Säulencapitälen von Laubwerk entspringen und sich oben in einen verzierten Schlusspunkt — ein in Stein gehauenes übermaltes (!) Gesicht — vereinigen.

---

*) *Ueber Glasmalerei s. oben Münster von Freiburg.*

Wie geschickt Erwin grosse Dimensionen durch architektonische Unterbrechungen scheinbar kleiner und dem Auge gefälliger zu machen verstand, beweist unter andern die geschmackvolle Verkleidung der *Fensterreihen* des Schiffs.

Die *Seitenhallen*, Nebengänge des Hauptschiffs, haben durchweg mit dem letztern in Wölbung, Fenstereinfassung und Säulenwerk analoge Construkzionen. Die Gewölbrippen laufen sodann wieder in einem in Stein gehauenen, nun bemalten (!) Kopf oder irgend eine wunderbare Gestalt zusammen; die architektonischen Fensterverzierungen wieder kunstreich und ästhetisch; — vom Boden bis an die Fensterbrüstung zieht sich gleichsam als Lambris eine Reihe gleichartiger Säulchen mit Bogenstellungen hin.

Als besonderer Schmuck gelten die gemalten Scheiben in Mittelschiff und Abseiten. Wir gestehen, dass sie ihre ursprüngliche Bedeutung *als Ornament* des Gebäudes im Totaleindruck vollkommen erfüllen, Die *Farben*, besonders Roth (Purpur), Blau, Grün und Gelb erscheinen sehr rein und klar. Dieses Farbenspiel wirkt im Allgemeinen äusserst wohlthätig und verbreitet bei kräftigem Sonnenlicht ein magisches Helldunkel; köstliche Lichtreflexe fallen auf die Kirche zurück. Genug, ohne diese gemalten Fenster würde das Innere kälter und trockener aussehen. Dagegen, wenn man von der *ornamentalen* Bestimmung dieser *alten* Scheiben absehen und nach ihrem *selbstständigen künstlerischen* Gehalt fragen wollte, so wäre der letztere der mangelhaften Zeichnung wegen gering. Man muss also hauptsächlich den bezeichneten Charakter an ihnen schätzen. (Siehe wieder Freiburg.) Als Verfertiger *eines Theils* dieser Scheiben wird *Johann von Kirchheim*

ein Glasmaler des 14. Jahrh., genannt. Die Darstellungen sowohl in Schiff als Abseite, *rechts*, bedeuten — soviel konnten wir entziffern — biblische Momente. — Auf der *linken* Abseite sind die *vier* ersten Fenster *alt* und stellen Kaiserfiguren dar: in dem *ersten* Fenster: Hendericus Rex. Fridericus Rex. Henricus Babenbergensis. In dem *zweiten*: Ludovicus, filius Lothar. VI. Ludovicus, filius Lothar. VII. Ludovicus, filius Lothar. VIII. Lotharius, Romanorum Imperator. Carolus, Imperator junior. In dem *dritten:* Carolus Martellus, Pater Pipini. CarolusMagnus. Rex Pipinus, P.(pater) Caroli. Ludovicus Rex, filius Caroli. In dem *vierten*: Rex Philippus. Henricus, Rex Babenbergensis. Rex Henricus. Henricus Glabtus (?). Fridericus, Imperator Sebdensis (?). Die Inschriften, sind wahrscheinlich durch ungeschickte Reparaturen der Glaser, theilweise unverständlich geworden. Im *fünften* Fenster: Maria mit dem Kinde, sammt den h. 3 Königen, ganz neu von Marechal, Maler in Metz und Hagern gefertigt, seinem Schwager und Associe in der Glasmalerei. Die Künstler haben zwar in den Königen dem byzantinischen Styl sich unterzogen, aber schon die Köpfe und dann besonders die ganze Darstellung der Maria und des Kindes viel naturgemässer gehalten. Auch in der *Färbung* scheint uns diese Scheibe wohl mit den alten konkuriren zu können; man sehe z. B. wie feurig und klar der Purpurrock der Maria, ihr blauer Mantel; die Mitteltinten sodann wie gelungen.

Im Schiff noch die *Kanzel* bemerkenswerth von Johannes Hammerer (1487): vorn Christus, unter ihm Maria und Johannes, zu beiden Seiten die Apostel in Nischen. Unterhalb die vier Evangelisten,

Heilige und Kirchenväter; alles übrigens in manirirtem Styl. —

Den *Querbau* scheiden von dem Mittelschiffe zwei gewaltige freistehende Säulen. In den beiden Seitenarmen des erstern Altäre. In dem *nördlichen* ein grosses Oelgemälde, dem Altar gegenüber, die Flucht nach Egypten, *neu*, soll von einem Pariser Künstler herrühren; eine gelungene Arbeit, — klare, kräftige Kolorirung, einfache Anordnung. Die Steinbildwerke ohne künstlerischen Werth. In dem *südlichen* Querbau führt die eine der Säulen jetzt noch den Namen Erwinssäule, jene schlankere nämlich, an welcher eine Reihe von 4 Figuren über einander stehen: — zu unterst die 4 Evangelisten; darüber 4 Engel mit Posaunen; endlich Christus mit 3 Engeln. Diese Bildwerke werden der Tochter Erwins, Sabina, zugeschrieben. Die Statuen an den andern Säulen ohne künstlerischen oder kunsthistorischen Werth. Die gemalten Scheiben in dieser Seite stammen, wie ihr Styl zeigt, aus ganz alter Zeit, einige neue Zusätze abgerechnet. Die Grabschriften, als rein Antiquarisches, übergehen wir. Ueberdies beschreiben sie sich selbst. *)

Nicht weit von der Erwinssäule, gerade neben dem Portal, fällt sogleich ein Werk *neuer* Skulptur in die Augen, die Statue des Bischofs Werner (s. pag. 432), überlebensgross, in Sandstein, von Bildhauer *Friedrich* in Strassburg im Jahr 1841 vollendet. Friedrich hatte sich unter Ohmacht gebildet und lebt in Strassburg. Er fertigte s. Z. auch ein Modell zu Napoleons Standbild auf der Vendome's Säule zu Paris. Von ihm ferner

*) *Specielles darüber findet man in Schweighäuser, und im Anhang zu Dr. H. Schreibers Strassb. Münster.*

die Statue des Erzbischofs Boll, im Freiburger Dom (s. pag. 394). — In seinem Atelier überzeugten wir uns vollends von der Gewandtheit dieses Meisters; mehrere vorhandene Alabasterarbeiten waren mit ausserordentlicher Zartheit und Schärfe behandelt; dann erfreute uns eine Reliefkomposizion (Gypsmodell), darstellend die Erwin'sche Familie, — Erwin selbst sehr charakteristisch aufgefasst, nickt seinem Sohne, der so eben die Zeichnung zur grossen Rose am Münster fertig hat, Beifall zu; Sabina ist auch dabei. Die ganze Anordnung heiter und lebendig, ein freundliches plastisches, Genrebild; die Figuren circa 2' hoch. Den Bischof *Werner* zeigt uns der Künstler in nachdenkender Stellung, Plan und Modell des Münsters vor sich; der Ausdruck des Gesichts würdig und die Haltung gelungen. Die Haare dürften vielleicht etwas luftiger sein. Nur Einen Fehler, der aber nicht dem Künstler zur Last fällt, kann man rügen, — dass nämlich die Statue nicht in Marmor gearbeitet ist.

Wir treten in die *Gruftkirche*,*) zu welcher auf jeder Seite des Querbaues 25 Stufen (dazwischen ein Haltpunkt) hinabführen. Sie bildet, wie dies oft der Fall ist, ein Mittelschiff mit zwei Nebenschiffen und zieht sich unter dem ganzen Chor durch. Sie scheint uns zu den vorzüglichern zu gehören. Will man sie recht genau betrachten, so hat man sich an einen der Kirchendiener, welche immer bei der Hand sind, zu wenden, der dann mit brennender Kerze diese Räume erleuchtet. Da sehen wir unter andern eine in Stein gehauene Gruppe von grossen Figuren, Christi Ge-

*) *Ueber Gruftkirchen im Allgemeinen siehe oben bei Zürich pag.* 35.

fangennehmung. Dieses Werk, eine für die damalige Zeit wahrhaft verdienstliche Arbeit, welche die meisten *alten* Bildwerke im Münster übertrifft, war früher, wie wir berichtet wurden, in der Grabkapelle des Augustinerklosters in Strassburg, die 1378 gebaut wurde; als 1578 diese Kapelle in ein Pulvermagazin verwandelt ward, kam dieser sog. Oelberg in eine Kapelle des Münsters, und 1683 in diese Gruft. Den Urheber des Werks kennt man nicht, wahrscheinlich rührt dasselbe, wie die Kapelle, für die es ursprünglich verfertigt wurde, aus dem 14. Jahrhundert her.

Aus der Gruftkirche heraustretend, sehen wir neben dem Seitengang des Chors, an der nördlichen Chorwand ein grosses Oelbild, die Anbetung der Hirten von Gabriel Guerin in Strassburg (s. unten) gemalt; die Composizion ganz einfach, aber gediegen, sorgfältig ausgearbeitet. — Unterhalb der von Jost Dotzinger aus Worms (s. oben) ausgeführte Taufstein, ein architektonisches Kunststück.

Das *Chor* endlich erhebt sich, wie in der Regel überall, um mehrere Stufen über dem Niveau der Kirche; Altar und übrige Ausschmückungen in modernem Styl; zu den Architekturschönheiten mag die Kuppel zu zählen sein.

Endlich hinter dem Chor, in einem Höfchen, neben der sog. St. Johanneskapelle, der Grabstein Erwins und seiner Familie. Göthe klagt mit Recht, dass ihm nicht ein würdigeres Monument gesetzt sei, doch setzt er hinzu: „was brauchts dir Denkmale, du hast dir selbst das herrlichste errichtet!"

Schliesslich bleibt uns noch übrig, das Münster zu besteigen. Ohne specielle Erlaubniss nachzusuchen, ist der Eintritt bis auf die *Plattform* jedermann offen.

Hier herrliche Aussicht nach den Vogesen, dem Rhein, nach Deutschland hinüber. Von dieser Höhe herab, erscheinen die Menschen unten wie Ameisen und wenn uns bei der nähern Betrachtung des Münsters seine *schönen* Bestandtheile recht anschaulich wurden, so fühlen wir hier erst recht seine *Kolossalität.* Zugleich aber stellen sich uns jetzt die geschmeidigen, zierlichen Formen des obern Thurmes und der Pyramide recht klar vor Augen. —

Der Eindruck, den das Münster auf uns machte, bleibt uns unvergesslich.

2. *Die Kirche zum alten St. Peter*, ein von den Fremden wenig beachtetes, in Vergleich mit dem Münster allerdings geringes, dennoch in künstlerischer Beziehung sehenswerthes Gebäude. Schon in der ersten Zeit des Christenthums soll nach der *Legende* hier ein Bethaus gestanden haben.*) Petrus habe nämlich Valerius, Eucharius und *Maternus* zur Verbreitung des Christenthums nach Gallien und Germanien gesandt; der letztere sei unterwegs gestorben und von seinen Gefährten begraben worden. Diese haben dann die Rückreise angetreten, von Petrus aber den Befehl erhalten, umzukehren und einen Bischofsstab, den er ihnen gegeben, auf den Verstorbenen zu legen. Gesagt, gethan. Der Todte sei nun aufgestanden und habe im Elsass einen grossen Anhang von Christen gefunden und hierauf diese Kapelle gebaut. So die Legende.

Die Kirche erhielt im J. 1381 eine grössere Gestalt, und in der Mitte des 15. Jahrhunderts das jetzige *schöne Chor.* Hier wurden zuerst in der Reformazions-

---

*) *S. Gesch. der Kirche z. a. St. Peter von A. W. Strobel.* 1824.

zeit die evangelischen Grundsätze gepredigt und eine Zeitlang der protestantische Kultus geübt. Später ging die Kirche (1550) an die Katholiken, zehn Jahre nachher jedoch abermals an die Protestanten über. Endlich ward, 1683, das Chor den Katholiken, die übrige Kirche den Protestanten eingeräumt. Sehenswerth ist nur das *Chor*, das Werk des Meisters *Jost Dotzinger* aus Worms, der den Bau des Münsters vom J. 1452—72 leitete. Die systematische und harmonische Vereinigung der einzelnen Theile zum Ganzen, die hohe Wölbung des Chors, die schlanken, spitzbogig auslaufenden mit schönem, jedoch nicht überladenem, Stabwerk geschmückten Fenster, kurz die ganze verständliche und gefällige Architektur, bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung, nachdem wir im Münster zu Freiburg und Strassburg das *Wesen* der altdeutschen Bauart kennen gelernt. Schade, dass eines der Fenster theilweise zugemauert ist.

Recht hübsch sind auch die *gemalten Scheiben*, meistens wohl aus dem 15. Jahrhundert. Die Darstellungen beziehen sich auf biblische Geschichten.

Neben dem Altar vier grosse *Tafeln*, gutes *Schnitzwerk* von Lindenholz, in erhobener Arbeit, verfertigt im J. 1500 von *Veit Wagner* in Strassburg, über den leider nähere Berichte gänzlich mangeln.

Inhalt dieser Bilder. Links 2 Haupttafeln, deren eine zunächst am Altar, in zwei Unterabtheilungen zerfällt, — erstlich die Auferweckung des Maternus, wie seine beiden Gefährten an seinem Grabe ihm den Bischofsstab auflegen und er sich sofort erhebt (s. vor. Seite); zweitens derselbe Maternus, als Bischof, der seinen Gefärten ebenfalls die Bischofsweihe ertheilt. Dann folgt die Einweihung dieser Kirche selbst, Mater-

nus, Valerius und Eucharius im Ornat, die Prozession noch in vollem Gang. Als Gegensatz zu dem Christenthum, das hier eine neue sichere Stätte gefunden, zeigt uns der Künstler im rechten Vordergrunde eine Allegorie das vor der Kraft der christlichen Lehre zusammenbrechende Heidenthum. Mit grosser technischer Fertigkeit sind diese Bilder ausgeführt. Genaue Ausarbeitung, selbst im Untergeordneten: man betrachte die Verzierungen an den Gewändern u. s. w.

Die beiden Tafeln rechts vom Altar beziehen sich auf den Schutzheiligen dieser Kirche, den Apostel Petrus. In dem einen Bild erscheint er dreimal; zuerst gekreuzigt, und zwar den Kopf gegen den Boden, die Beine gegen den Himmel, nach der Legende; — so stellen ihn die altdeutschen Künstler oft dar; man sehe ein Gemälde im Museum und ein Steinbild an der Thüre des Münsters, Zweitens, wie Petrus sein Kreuz auf sich nimmt. Drittens, Petrus als Schlüsselbewahrer der Himmelsburg; die Judengesichter links besonders gelungen, die Arbeit überhaupt sehr fleissig; endlich die Befreiung Petri aus dem Gefängniss durch den Engel (Apost. Gesch. c. 12), wieder lobenswerth; unter andern der Kopf des Apostels charakteristisch, die schlafenden Wächter natürlich. — Schliesslich noch die Bemerkung, dass der Verfertiger wohl gethan hätte, die schweren, plumpen Wolken wegzulassen.

Endlich finden sich hier dreizehn Gemälde an den Chorwänden, die Leidengeschichte Jesu darstellend, welche jedenfalls altdeutsch sind, vielleicht aus der Schule von Colmar unter den Schöns; sie scheinen aber von verschiedenen Händen gemalt. Sie stehen auf der Stufe altdeutscher Bilder *mittleren* Ranges.

3) Die Kirche *zum neuen St. Peter*, auf dem Place St. Pierre le jeune, gehört ebenfalls ihrer Architektur nach der altdeutschen Bauperiode an; hohe spitzbogige Fenster, schlanke Strebepfeiler, überhaupt schöne Verhältnisse. Sonst bietet diese Kirche nichts Interessantes dar.

Wir endigen hier das Capitel über die *kirchlichen* Bauten. Denn wenn wir auch noch die sog. St. Thomas- und die sog. Prediger-Kirche zu besuchen haben, so kommen dort mehr die darin aufbewahrten Kunstwerke, als sie selbst in Betracht. *Alle* Kirchen in Strassburg aber zu untersuchen, deren Zahl auf 15 steigt, unter welchen auch mehrere geschmacklose, wäre Luxus und — würde nur dazu führen, die schönen Eindrücke, welche wir am *Münster* empfangen haben, wieder zu verwischen.

Die *Civilgebäude*, z. B. der Palast auf der Südseite des Münsters, das Palais de Justice, das katholische Seminar, das Stadthaus u. s. w., sind meist in einer Manier erbaut, die zu sehr mit der altdeutschen oder überhaupt mit klassischer Bauart kontrastirt, als dass man daran Vieles lernen oder bewundern könnte.

Ein besserer Styl giebt sich aber wieder in einem neuern Werk, dem *Theater*, kund, — von dem jetzt noch lebenden Stadtbaumeister *Villot* im J. 1804 angefangen und 1821 vollendet. Die Hauptfaçade, auf welche, wie dies gewöhnlich, z. B. auch an dem schönen Theater in München der Fall ist, am meisten Kunst verwendet wurde, trägt den *antiken* Charakter; der von sechs griechischen Säulen gebildete Porticus mit den reichen Treppen und Kandelabern macht einen würdigen Eindruck. Geschmack und Eleganz im Grossen, wie im Untergeordneten. Nicht bedeutend sind

die drei übrigen Seiten des Gebäudes. Dagegen ist das Innere sowohl anständig und nett ausgestattet, als sehr zweckmässig eingetheilt. —

Selbst die *Skulptur*, welche schon bei den Alten, wie wir oben sahen, von der Architektur zu Hülfe genommen wurde, ist hier vertreten. Ueber den Säulen sechs grosse Statuen, von Bildhauer *Ohmacht*, (s. unten) vorstellend sechs Musen; die erste links mit zwei Blasinstrumenten ohne Zweifel Euterpe, (sie spielt nach der Mythologie Flöte), die zweite mit Tafel und Griffel Klio, die Muse der Geschichte, die dritte, den Mantel haltend, wohl Melpomene, die tragische, und die folgende mit der Maske in der Rechten Thalia, die komische Muse; die fünfte, auf der Leyer spielend, Erato, die Muse des Gesangs, die sechste endlich mit dem Tambouret Terpsichore, die Muse des Tanzes. Ueber den absoluten Werth dieser Statuen wagen wir kein Urtheil zu fällen, denn sie stehen zu entfernt: relativ aber scheinen sie uns ganz gut, indem sie ihren Zweck, das Gebäude zu schmücken, erfüllen.

Von demselben Baumeister Villot ein ebenfalls neues Gebäude, die schöne, äusserst zweckmässig eingerichtete *Fruchthalle*.

II. SKULPTUR.

Die Erzeugnisse *mittelalterlicher* Skulptur haben wir am Münster kennen gelernt und trafen auf unserer Wanderung ähnlicher Bildnereien genug. Von dem Charakter dieser Arbeiten nichts weiter. Mit grösserem Interesse dürfte der Leser neuern und neuesten Bildhauerarbeiten sich überall zuwenden. Als Künstler dieses Faches in *Strassburg* trafen wir bereits Ohmacht Phalastre, Friedrich und Kirstein; als tüchtiger junger

Meister wird uns besonders Grass erscheinen. Sodann sehen wir hier auch ein paar Werke von Pariser Skulptoren und ein *kurzes* allgemeines Wort über die *französische*, respektive *Pariser*-Bildhauerkunst ist wohl hier am Platze. Die frühere Periode, als weniger fruchtbar übergehend, beginnen wir mit dem 16ten Jahrhundert und nennen als den ersten Bildhauer jener Zeit Jean Goujon († 1572) von welchem sich in Paris, (z. B. im Louvre) schätzenswerthe Arbeiten vorfinden. Er scheint die Antiken tüchtig studirt zu haben und erwarb sich durch die Zierlichkeit seines Meissels den Namen „le Correge de la sculpture.“ Jean Cousin († nach 1589), obgleich hauptsächlich Maler (speciell Glasmaler) stand ebenfalls als Bildhauer in grossem Ansehen. Doch genoss Germain Pilon († 1590 oder 1605) nach Goujon den Ruf des besten damaligen französischen Bildhauers, obgleich die neuere Kritik ihn von manieristischen Tendenzen (die übrigens damals schon an manchen Orten ihre Macht ausübten) nicht frei spricht. Im 17ten Jahrhundert nimmt Pierre Pujet (geb. 1622 † 1694) vermöge seiner kräftigen Auffassungsweise eine achtungswerthe Stellung ein, geht aber in der romantischen Richtung nicht selten zu weit. Zur Zeit Ludwigs XV. sodann war Jean Baptist Pigalle) geb. 1721 † 1785) ein sehr gepriesener Bildhauer, nach unserer Ansicht ein Künstler von unläugbaren Verdiensten, aber auch unbestreitbaren Fehlern. Wir werden von ihm das Grabmal des Marschalls von Sachsen in der hiesigen Thomaskirche sehen. Unter und seit Napoleons Herrschaft endlich florirten: Antoine Denis Chaudet (geb. 1763 † 1812) welcher nebst anderm die Kolossalstatue des Kaisers auf der Vendomesäule zu Paris (1814 weggenommen) in Erzguss ver-

fertigt hatte; François Bosio (geb. 1769) von ihm die Hautreliefs der Vendome-Säule; Charl. Jos. Marin (g. 1749 † 1834), welcher in Schlegels Sendschreiben an Goethe (1805) an die Spitze der französischen Künstler gestellt wird; von ihm ein schlafender Amor im Musée von Strassburg (s. unten); Jean Pierre Cortot (g. 1787); von ihm unter andern die Reliefs am Triumphbogen auf dem Caroussel-Platz in Paris. Ausser diesen noch viele andere in Paris. Mit Bezug auf einige neuere dortige Künstler dieses Fachs bemerkt Waagen: „sie scheinen nicht frei von dem Einflusse des Canova zu sein, wenn sie gleich mit dem Bestreben nach dem Glatten und Zierlichen meist ein genaueres Naturstudium vereinigen." Als solche nennt er z. B. *Dumont* den jüngern (geb. 1801), *Jaley* den jüngern, der übrigens 1824 den zweiten, 1827 den ersten Preis der Skulptur zu Paris gewann. Dann fährt Waagen fort: „Ganz allein steht meines Erachtens der Künstler *Rude* in dem folgenden Werke da: ein neapolitanischer, bis auf die Mütze nackt auf seinem Netz sitzender Fischerknabe betrachtet voll kindischer Freude eine kleine Schildkröte, welche mit einem Binsenzaum, den er ihr um den Hals gelegt, schwerfällig fortkriecht. Dieses im Jahr 1833 beendigte Marmorwerk ist meinem Gefühl nach das Vorzüglichste, was die Skulptur in Frankreich in unsern Tagen, ja in manchem Betracht wohl zu allen Zeiten hervorgebracht hat." Waagen hebt ferner *P. J. David* (von ihm die Statue Guttenbergs in Strassburg) und *Barye* unter jenen Bildhauern, welche eine genreartig naturalistische Richtung verfolgen, als die beiden ausgezeichnetsten hervor und erwähnt endlich *Etex*, der am Triumphbogen der Etoile Kampf

und Sieg der Franzosen dargestellt hat, mit Recht als eines trefflichen Künstlers.

Nach dieser historischen Episode, mit welcher wir andeuten wollten, dass auch in Frankreich die Bildhauerkunst seit Jahrhunderten ihre Vertreter hatte, namentlich unter Napoleon blühte, und auch jetzt wieder mit grossem Eifer kultivirt wird, gehen wir zu den vorhandenen Skulpturen selbst über.

1) *Das Monument des Marschalls Moritz von Sachsen* in der St. Thomaskirche von *Jean Baptiste Pigalle*, wie wir vorhin bemerkten, einem der angesehensten französischen Bildhauer des vorigen Jahrhunderts, der von Würde zu Würde gestiegen war. Dennoch hielt er sich keineswegs von Manier frei, wie diese Arbeit, die doch unter seine gelungensten gezählt wird, beweist.

Mit Bezug auf Moritz, Graf von Sachsen, glauben wir folgendes vorausschicken zu müssen. Er war zu Dresden 1696 geboren*), natürlicher Sohn Augusts II., des Churfürsten von Sachsen und Königs von Polen, und der Gräfin Aurora von Königsmark, diente schon in früher Jugend unter seines Vaters Truppen und legte merkwürdige Proben von Muth ab. Bei Tournai wurde ihm ein Pferd unter dem Leibe erschossen. Nachher zeichnete er sich vor Stralsund wieder aus. Später nach Beendigung des türkischen Feldzugs reiste er (1720) nach Paris. Hier empfing ihn der König aufs Zuvorkommendste und bot ihm die Stelle eines Maréchal - de - Camp an, welche er annahm. Im Jahr 1726 wählten die Kurländischen Landstände ihn zum Herzog von Kurland, und er hatte bereits in Mitau

---

*) *S. Biographie universelle: Saxe.* —

Besitz von seiner neuen Würde genommen; allein Russland und Polen machten ihm dieselbe streitig; — er konnte sich nicht behaupten. Nach diesem Intermezzo sehen wir ihn wieder in Frankreich, wo er auch bis an sein Ende blieb. In den Kriegen Frankreichs war er die Seele der wichtigsten Unternehmungen und avancirte schon 1743 zum Marschall von Frankreich; aber die grössten Dienste leistete er doch Ludwig XV. gegen die verbündeten Mächte: Oesterreich, England und Holland. In dem Feldzug von 1744 befehligte er den linken Flügel der Armee in Flandern, wo er in kurzer Zeit eine Menge Plätze sich unterwarf. Nachher, als die übrige Armee in's Elsass verwendet werden musste und er allein mit seinem Corps in Flandern zurückblieb, wusste er dennoch die eroberten Plätze gegen den dreimal stärkeren Feind zu behaupten. Später schlossen sich die französischen Truppen wieder an ihn an, er erhielt den Oberbefehl über die ganze Armee und schlug, (1745) ungeachtet er an der Wassersucht litt, und mit Mühe sein Pferd besteigen konnte, die Schlacht bei Fontenoi, wo er zahlreiche mörderische Cavalleriechargen gegen die Verbündeten anwandte und damit den Sieg errang. Hierauf erhielt er auch das Naturalisationsdecret. Im Feldzug von 1746 trieb er die Verbündeten abermals zurück, und blieb selbst bei Rocoux, obgleich sie dort eine vortreffliche Stellung inne hatten, Sieger. Der König ernannte ihn nun zum „Maréchal général de ses armées“ — eine Würde, die vor ihm nur Turenne getragen. Im Jahr 1747 schlug er die Verbündeten neuerdings bei Laufeld und andern Orten; 1748 (gleich bei Eröffnung des Feldzuges) bekam er Ma-

stricht in seine Hände. Nun Waffenstillstand, endlich im gleichen Jahr Friede.

Der Marschall genoss jetzt der Ruhe. Er benutzte sie unter anderm zu einer Reise nach Berlin, um Friedrich den Grossen zu besuchen, welcher, ganz von ihm eingenommen, an Voltaire schrieb: „j'ai vu le héros de la France, le Turenne du siècle de Louis XV. Je me suis instruit par ses discours duns l'art de la guerre. Ce général paraît être le professeur de tous les généraux de l'Europe.“ Nachher lebte der Marschall auf seinem Schloss Chambord den militärischen Uebungen, den mathematischen Studien, der Jagd und Musik. Aber plöztlich raffte ihn eine akute Krankheit — am 30. Nov. 1759 — weg. Er starb mit der Ruhe des Helden, der den Tod oft geschaut. Von ihm auch ein militairisch-wissenschaftliches Werk „mes Rèveries“ betitelt.*) Im Auftrag Ludwig XV. entstand sodann dieses Monument.

Der Marschall mit dem Lorbeer bekränzt, den Feldherrnstab in der Rechten tritt mit Todesverachtung von der Pyramide, welche seinen Ruhm verkündet, hinab in den geöffneten Sarg, auf dessen einer Seite ein Todtengerippe steht, auf der andern Herkules, trauernd über den scheidenden Sohn der Stärke. Frankreich, als allegorische Figur, sucht den Marschall zurückzuhalten und den hässlichen Klappermann von dem Sarg wegzuscheuchen. Zur Seite noch ein weinender Genius mit umgestürzter Fackel. Im Hintergrund rechts und links die eroberten Fahnen und die bebenden Wappenthiere der verbündeten Mächte. Die ornamentale Ein-

---

*) *Auf der Bibliothek in Strassburg sollen eigenhändige Briefe von ihm aufbewahrt sein.*

fassung des Grabmals gut gewählt. Von dem grauen und schwarzen Marmorgrund heben sich die weissen Marmorfiguren scharf ab.

Sehr nobel hat der Künstler die Hauptfigur aufgefasst. Der Ausdruck der Physiognomie, ohne Zweifel idealisirtes Portrait, entspricht ganz dem ritterlichen Charakter des Marschalls. Es liegt darin sein festes Wesen, sein klarer Verstand; zugleich spricht sich eine heitere, zufriedene Stimmung aus, die kein beunruhigender Gedanke an das zurückgelegte Leben trübt. Er scheint im Bewusstsein, dass er die Welt nicht spurlos verlasse, dass er in der Erinnerung fortwirke, seine Belohnung zu finden. Der Lorbeer und die Feldherrn-Attribute durften nicht fehlen; das Costume, obgleich an Geschmack allerdings einer antiken Rüstung nachstehend, charakterisirt nur desto besser den Mann und die Zeit, in der er lebte. Es scheint uns immer etwas gewagt und kommt nicht selten unerfreulich heraus, wenn moderne Personen in das antike Gewand gehüllt werden.

In *technischer* Beziehung ist der Marschall vom Kopf bis zu den Füssen mit der grössten Schärfe modellirt und mit dem gewissenhaftesten Fleiss ausgeführt, so dass wir diese Einzelfigur wirklich für ein wahres Meisterstück halten. Je länger man sie durchgeht, desto lebendiger und natürlicher erscheint sie. Die als weibliche Gestalt erscheinende Gallia ist gut motivirt: ihre Gesichtszüge und ihre Stellung verrathen Angst, sie bittet für den gefeierten Helden, ihr nachlässig um den Busen wallendes Kleid deutet, ungefähr wie aufgelöstes Haar, darauf hin, dass sie jezt keine Gedanken für regelrechten Anzug habe, sondern allein mit der Rettung ihres Lieblings beschäftigt sei.

Nacken, Busen, Arme wie der Kopf mit Fleiss und Geschicklichkeit vollendet. In der Draperie dagegen dürfte durchweg mehr Einheit und Einfachheit vorherrschen. Der Genius neben dem Marschall unschön — mit weinerlich-verzerrtem Gesicht, vollwangig, von derbem Körperbau, während der Genien-Typus edle, gleichsam ätherisch-zarte Gestalten fordert und der Gram sich auf andere Weise, als durch grinsende Züge ausdrücken lässt. Ueberdem die ganze Figur zum Theil Wiederholung des schon in der Gallia ausgesprochenen Gedankens. —

Es folgt nun die Gruppe am Sarge. Wollte der Künstler den Herkules, als Gott der Stärke und somit als Beschützer unseres Helden darstellen, so hätte er dann auch diese ganze Parthie in antiken Formen halten und statt des widrigen Todtengerippes etwa Charon als Fährmann, und somit statt des Sarges den Kahn anbringen können. Todtengerippe sollten überall möglichst aus der Kunst verbannt und höchstens in die Todtentänze verwiesen sein; selbst dort noch beleidigen sie das ästhetische Gefühl, und geben ein höchst trostloses Bild des Hinscheidens, — denn sie erscheinen mit dem Begriff ewiger Vernichtung geradezu synonym. Wie viel poetischer die antike Vorstellung von Charon, welcher die Seeligen ins Elisium hinüberführt. — Aber nicht nur die *Anordnung* des untern Theiles in diesem Werke, auch die ganze Ausführung scheint uns von ferne nicht gelungen: Herkules hart, manirirt, von dem Typus des Helden, der den Nemäischen Löwen erlegt, und aller seiner Thaten wegen in den Olymp recipirt ward, so zu sagen kein Zug in der Physiognomie. In seinem Körper ist die Anatomie entweder übertrieben oder vernachlässigt;

schlecht besonders die Unterschenkel; anderes unklar und unbestimmt. Man sollte glauben, der obere Theil des Bildes, namentlich der Marschall sei von Pigalle selbst, alles andere etwa von Schülern oder Gehülfen gearbeitet. Die Hauptfigur aber entschädigt für die gerügten Fehler und das ganze Werk bleibt immerhin eine nicht unwichtige Kunsterscheinung.

Von Pigalle haben wir noch zu melden, dass er, der Sohn eines Tischlers in Paris, erst bei Bildhauer Lorrain, dann bei le Moine, später in Rom studirte und daselbst durch seltenen Fleiss sich emporzuarbeiten suchte. Längere Zeit lächelte ihm aber das Glück nicht, bis Mad. Pompadour ihn hervorzog. Von nun an fehlte es ihm an Beschäftigung und auch an Bewunderung seiner Zeitgenossen nicht.

Ueber einige andere Denkmäler in der Thomaskirche nur Weniges:

a) Auf der rechten Seite des Chors das von *Pertois* verfertigte Grabmal des als Geschichts- und Alterthumsforschers berühmten *Joh. Daniel Schöpflin* in Strassburg, welcher daselbst 1771 im 76 Jahre starb. Das Grabmal sehr einfach; Schöpflins Bildniss in Relief ebenfalls ohne Ziererei, ansprechend behandelt.

b) Gegenüber das Denkmal von *Christ. Wilh. Koch*, Schüler und Nachfolger Schöpflins, Professors der Geschichte und des Staatsrechts, † in Strassburg 1813 im 76. Jahre, von Bildhauer *Ohmacht*, (siehe über ihn unten) verfertigt: eine allegorische Figur, das dankbare Strassburg mit der Mauerkrone (Stadtzeichen) auf dem Haupt, hält dem Gefeierten den Lorbeerkranz hin; ein Genius deutet auf die Schriften, die Symbole von Kochs geistiger Thätigkeit. — Des letztern Bildniss frei, ungekünstelt und fleissig, scharf modellirt

und so lebendig und sprechend, dass es gewiss auch sehr kenntlich ist. In den allegorischen Figuren hätten wir höhern Schwung gewünscht.

c) Das Monument von *J. J. Oberlin*, Professor der alten Literatur und der Alterthümer, † 1806; von *Ohmacht*; im obern Theil des Monuments Oberlins Portrait in Medaillonform; an einem Altare stehend, Clio, die Muse der Geschichte. Die Anordnung sehr prunklos die Motivirung sehr verständig; in der Ausarbeitung Clio etwas matt; Oberlins Bildniss lebendiger, conciser.

d) Die Büste von *Franz Dan. Reisseissen* (Arzt † 1828) von *Ohmacht*. Aus dieser Physiognomie spricht ein denkender Kopf.

In einer kleinen Seitenkapelle Raritäten ohne Kunstwerth.

Endlich bemerken wir beiläufig, dass die Thomaskirche selbst im Innern einen bessern Eindruck macht, als von Aussen; Gewölbe, Säulenwerk, spitzbogige Fenster, zum Theil mit gemalten, im Durchschnitt ziemlich gut conservirten Scheiben, — Alles stellt sich gefällig dar.

2) *Die Kolossalstatue des Marschalls Kleber* auf dem Paradeplatz, im Jahr 1840 errichtet von *Grass*.

Jean Baptiste Kleber, geboren zu Strassburg 1754, studirte als Jüngling die Baukunde in Paris, trat später in die Militärschule zu München, dann in Wien als Unterlieutenant unter das Regiment des General Kaunitz, nahm aber nach einiger Zeit seine Entlassung, und ward dann Inspector der öffentlichen Bauten zu Befort. Endlich eröffnete die französische Revoluzion ihm eine glänzende Laufbahn. Im J. 1792 noch als blosser Grenadier bei einem Bataillon Freiwilliger am Ober-

rhein, avancirte er unter Cüstine bald zum Adjutant-Major, nachher zum Adjutant-General. Hierauf ward er als Brigadegeneral nach der Vendee geschickt, wo er anfangs mit abwechselndem Glücke operirte, zuletzt aber die insurgirten Provinzen besiegte. Menschlich und edel, wie er war, tadelte er das schonungslose Verfahren, welches die Bezwungenen traf. Er kritisirte überhaupt alle Fehler der Regierung ohne Rückhalt und galt bereits bei den Jakobinern als Feind der Freiheit. Indessen bedurfte man seines Armes zur Vertheidigung des Vaterlandes gegen die Allirten, er ward zur Sambre- und Maas-Armee als Divisionsgeneral beordert, wo er Siege auf Siege erfocht. Hierauf kommandirte er den linken Flügel der Armee von Jourdan, und trug im Jahr 1796 wesentlich zu den Fortschritten bei, welche derselbe jenseits des Rheins machte; Kleber war es, der unter anderm an der Spitze des linken Flügels auf den Höhen von *Altenkirchen* (10. Juni 1796) die feindliche Armee gänzlich zerstreute. — Bereits bezeichneten die Journale ihn als General en Chef der Sambre- und Maas-Armee. Allein Hoche wurde ihm vorgezogen. Unzufrieden darüber, verliess er die Truppen und zog sich nach Paris zurück, wo er seinen Studien lebte. Ihn aber überredete Bonaparte, den Feldzug nach Egypten mitzumachen. Gleich nach der Landung (im Juli 1798) eroberte Kleber Alexandrien mit Sturm und zeigte, als sich nachher die Umstände der französischen Armee verschlimmerten, immer gleiche Unerschrockenheit. Bonaparte kehrte plötzlich (1799) nach Frankreich zurück und ernannte Kleber zum Obergeneral in Egypten. Die Lage der Ruppen fing an, sehr kritisch zu werden. Von vielen Verlusten

ermattet, ohne Geld, ohne Aussicht auf Hülfe fand Kleber am Besten, einen Vertrag mit dem Grossvezier und dem englischen Admiral Sidney Smith abzuschliessen und stellte dem Direktorium die Nothwendigkeit dar, den Vertrag zu ratificiren. Der Brief fiel aber in die Hände des englischen Admirals Keith und es kam der Bericht bald darauf an Kleber, dass der Vertrag von englischer Seite nicht angenommen werde, wenn die Franzosen nicht als Kriegsgefangene abzögen. Kleber sprach zu seinen Soldaten, „dass sie auf solche Insulten nur mit Siegen antworten könnten" und schlug wirklich die zehnmal stärkere Macht des Grossveziers (1800) bei *Heliopolis* gänzlich, eroberte Egypten aufs Neue und traf Disposizion zur Sicherheit der Armee. Aber plötzlich fiel er am 14. Juni 1800 im Garten seines Hotels zu Cairo von den Dolchstichen eines Meuchelmörders, eines jungen Türken, Namens Soleiman, den Fanatismus zu der That getrieben haben soll. Die Franzosen brachten dann Klebers Asche nach Marseille, wo sie lange blieb.

Die Statue in Bronce, kolossal, auf hohem Piedestal, in einem grossem freiem Platze, imponirt im höchsten Grade, nicht allein durch ihre Grösse, sondern durch die treffliche, ächt kriegerische Auffassung des Helden. Im Gefühl seiner Energie wirft sich der General in die Brust und nimmt eine befehlende, militärisch-vornehme Haltung an. Der Künstler scheint den Moment vor Augen gehabt zu haben, da Kleber die Bothschaft des Admiral Keith empfängt und mit wegwerfend-veräehtlicher Miene obige Worte ausspricht. Die Physiognomie entspricht auch sonst Klebers Charakter, ebenso die Figur, welche sich durch schöne Proporzionen, aber zugleich durch ungewöhnlich starken, her-

kulischen Bau auszeichnet, — schon von Natur zum Degen bestimmt. In der Bekleidung hielt sich der Künstler ganz an die damalige Uniform, selbst bis auf den Zopf; ganz recht. — Die Statue scheint uns ein sehr gelungenes, mit grosser Präzision ausgeführtes Werk, jedenfalls nach unserer Ansicht das gelungenste Produkt neuerer Skulptur, das Strassburg besitzt. In einer der Inschriften des Piedestals finden wir jene merkwürdige, Napoleon's würdige Worte Klebers; „Soldats, on non ne répond à une telle insolence, que par des victoires; prèparez vous à combattre!“ Den Commentar dazu giebt das Relief in Bronce auf derselben Seite des Postaments, *die Schlacht bei Heliopolis*, ebenfalls eine meisterhafte Arbeit: gute Anordnung, Leben und Handlung in der Composizion, tüchtige Vollendung. Gegenüber wieder ein Relief in Bronze, *die Schlacht bei Altenkirchen*, abermals von sehr vielem Ausdruck; beide Schlachtendarstellungen scheinen uns den Reliefs auf der Vendome-Säule in Paris nicht nachzustehen. Auf dem Postament lesen wir endlich: „À Kleber ses frères d'armes, ses concitoyens la patrie. — Ici reposent ses restes.“ — Der Verfertiger dieser Statue und der Reliefs am Postamente ist, wie schon bemerkt, Philipp Grass, geb. 1801 in einem nahe bei Strassburg, gelegenen Dorfe, Schüler von Ohmacht, später von Bosio in Paris. Der Ruf dieses Künstlers datirt von 1830 an, wo er mit seinem Icarus auftrat, der gegenwärtig in Bronce gegossen das Museum in Strassburg zieren wird. Im J. 1833 stellte er den sterbenden Nessus aus; 1834 Susanna aus dem Bade steigend (wofür er die goldene Medaille erhielt); in den folgenden Jahren wieder Mehreres von Bedeutung. Er ist mit Einem Wort ein sehr produktiver Künstler. Seit 1837 bekleidet er

die Stelle als Bildhauer am Münster, für welches er eine Reihe von Statuen verfertigt hat; er arbeitet noch an der Sabina von Steinbach (Erwins Tochter), welche das südliche Seitenportal schmücken soll. Auch ist er gegenwärtig mit einer Madonna für die Severinskirche in Paris beschäftigt, die er im Auftrag der Hauptstadt zu verfertigen hat.

3. *Das Monument von Guttenberg* auf dem Marktplatz, kolossal, in Bronce, 1840 errichtet. Johann Guttenberg, (eigentlicher Name Gänsfleisch) war bekanntlich 1400 zu Mainz geboren, lebte eine Zeit lang in Strassburg und später in Mainz, woselbst er auch 1468 starb. In Strassburg soll er die Technik der Buchdruckerei erfunden, in Mainz sie weiter ausgebildet haben. Die Einen geben Strassburg, die Andern Mainz für den Ort der Erfindung an. Diese Kontroverse bei Seite lassend, freuen wir uns, den grossen Geist in beiden Städten so verehrt zu sehen. Dieses Strassburger Monument steht jedoch jenem in Mainz von Thorwaldsen sehr nach, wobei übrigens nicht zu vergessen, dass der letztere Künstler als der *grösste* jetzt lebende Bildhauer allgemein anerkannt wird.

Guttenberg hält hier einen Foliobogen in den Händen, auf welchem die Worte stehen: „Et la lumière fut.“ Ein hübscher Gedanke! Neben der Figur eine Druckerpresse und eine Satzform, auf derselben wieder die gleichen Worte, Die Idee des Künstlers war wohl, den Erfinder der Druckerkunst in dem Momente zu zeigen, da er eben den ersten Probebogen abgezogen und nun den Druck prüft.

In der Physiognomie Guttenbergs scheint uns mehr ein Haschen nach grossem Ausdruck bemerkbar, als dass wirklich ein tiefer Geist sich in derselben aus-

spräche. Die starken Falten und Gruben, der Bart und anderes hart. Auch die Figur scheint uns nicht ungezwungen; die Draperie nicht im grossen Styl. Wir bedauern sehr, nach unserer Ueberzeugung kein anderes Urtheil fällen zu können, denn der Verfertiger der Statue Pierre Jean David, 1789 oder 92 zu Angers geboren, wird sonst, namentlich von seinen Landsleuten, zu den vorzüglichern lebenden französischen Bildhauern gezählt. Er studirte zuerst bei dem berühmten Maler David, legte sich dann auf die Bildhauerkunst und erhielt 1811 einen Preis, kam hierauf nach Rom und lebt seit zwanzig Jahren als sehr beschäftigter Bildhauer in Paris. Dr. Waagen spricht sich über ihn unter anderm dahin aus, er finde es sehr natürlich, wie ein so geistreicher und eigenthümlicher Künstler zu dem Entschluss gekommen, die Fesseln der kalten Nachahmung antiker Skulptur zu zerbrechen und seine Gedanken auf eine freie, ihm zusagende Weise auszudrücken; allein in diesem Streben sei er auf einen Abweg abgerathen, indem sehr viele seiner Büsten „eine forcirte Geistreichigkeit" haben. Eine Büste Göthe's von David in Weimar tadelt Waagen gerade in dieser Beziehung ziemlich scharf.

4. *Das Monument des Generals Desaix* auf dem Wege von Strassburg nach dem Rhein, rechts in einer Wiese, ist in bescheideuer Form ausgeführt, ein einfacher, grosser Denkstein mit Reliefs von Ohmacht, letztere nicht ohne künstlerischen Werth. Desaix machte bekanntlich schon die Feldzüge von 1793–96 mit, ging dann mit Bonaparte nach Egypten, folgte ihm nachher in Italien und fand zu Marengo den Tod.

Einiger Erzeugnisse der Bildhauerkunst, nament-

lich von Ohmacht, — mehr Kabinetsbilder, als monumentale Werke geschieht unten Erwähnung.

Damit schliessen wir den Abschnitt über die *Skulpturen* in Strassburg. —

MALEREI.

Auf *französischem* Boden stehend und auf dem „Musée de peinture" den Arbeiten mehrerer französischer Maler begegnend, glauben wir unsern Lesern einige geschichtliche Notizen über die *französische Malerei* vorausschicken zu müssen. Mehr als die *allgemeinsten* Umrisse können wir aber nicht geben. Die Kunst stand in Frankreich, wie anderwärts, im *ersten* Jahrtausend n. Chr. auf einer sehr niedrigen Stufe; Baukunst und Skulptur gingen übrigens auch hier der Malerei voraus. Die ältesten Erzeugnisse der letztern waren Fresken, welche wohl kaum den Namen von Kunstwerken verdienen und von denen sich verhältnissmässig sehr Weniges erhalten hat. Denselben reihen sich die ältesten Miniaturen an, welche ebenfalls nicht sowohl artistischen, als kunstgeschichtlichen Werth haben können. Uebrigens müssen dieselben unter der Herrschaft der Merovinger (486—752) auch nicht zahlreich gewesen sein. Denn bis jetzt ist kein vorhandenes, mit wirklich französischen Miniaturen versehenes Manuscript bekannt, welches über die Zeit Carls des Grossen hinaufstiege. (S. Waagen.) Auch spätere Miniaturen haben meist noch ein sehr rohes Aussehen. Beiläufig bemerken wir, dass die Klostergeistlichen, wie sie bis zum Aufschwung des Zunftwesens die Kirchenbauten selbst auszuführen pflegten, und überhaupt alle

bildende Kunst bis zum 13. Jahrh. fast ausschliesslich in ihren Händen hatten, auch hauptsächlich die Miniaturmalerei betrieben. Die Stiftung der Universität zu Paris (im 12. Jahrh.), das daherige, starke Schreiben und Abschreiben von Schriften, die zunehmende Liebhaberei zu bildlichen Illustrazionen derselben gaben dann der Miniaturmalerei einen gewissen Impuls und mit der zunehmenden *wissenschaftlichen* Bedeutung von Paris stieg nachher (im 13ten und 14ten Jahrhundert) auch die *künstlerische*, — eine gewöhnliche Erscheinung. „Namentlich in der *Miniaturmalerei*, sagt Waagen, war Paris so berühmt, dass Dante es in seinem grossen Gedicht (Purgatorio Ges. 11.) dafür anführt; auch gehören mit die vorzüglichsten Leistungen darin, welche diese Epoche aufzuweisen hat, Paris und überhaupt Frankreich an.“ Im Anfang des 14. Jahrh. hatte überdem ein politisch-kirchliches Ereigniss auf das ganze Gebieth der bildenden Kunst in Frankreich einen nicht geringen Einfluss. Clemens V., ein Franzose von Geburt, bestieg 1305 den päpstlichen Stuhl und verlegte seine Residenz nach Avignon (von da an 70 Jahre lang Sitz der Päpste) und mit ihm waren Gelehrte und Künstler aus Italien dahin gezogen. Giotto soll damals in mehreren französischen Städten Kirchenbilder in Fresko gemalt haben. Im Allgemeinen scheint übrigens die Miniaturmalerei fortwährend mit Vorliebe gepflegt worden zu sein. — Im 16. Jahrh., als in Italien (durch Raphael) und Deutschland (durch Dürer) der Umschwung der Kunst vor sich ging, fühlte man auch in Frankreich das Bedürfniss nach höheren Leistungen, allein es

---

*) *Wer tiefer in diese Materie eingehen will, den verweisen wir auf Fiorillo, Monfaucon, Lenoir, Waagen etc.*

fehlte an *eingebornen* Talenten. Daher wurde 1515 zuerst *Leonardo da Vinci* berufen und als er wenige Jahre darauf starb, *Andreas del Sarto*, welcher jedoch bald nach Italien zurückkehrte. Im Jahr 1520 dann trat *Rosso de Rossi* aus Florenz (von den Franzosen mit dem Namen „Maitre Roux" belegt) in die Dienste Frankreichs. Durch ihn und unter ihm erhielt das Schloss Fontainebleau Freskobilder, die jetzt aber nicht mehr existiren sollen. In derselben Zeit ward auch *Francesco Primaticcio* aus Bologna angestellt und nach Rom gesandt, um daselbst antike Statuen für Frankreich aufzukaufen, — kurz man suchte die höhere Kunst auf jede Weise einheimisch zu machen und zu befestigen. Alles dies geschah unter Franz I., welcher Kunst und Pracht in gleichem Maase liebte, auch Benvenuto Cellini vielfach beschäftigte (s. Göthe). Nach Rosso's Tod 1541 trat Primaticcio an seine Stelle. Für die Ausführung der von jenem angefangenen, nun ihm übertragenen Arbeiten berief er Künstler zur Hülfe aus Bologna, welche wieder andere nach sich zogen, so dass zu dieser Zeit eine ganze Colonie italienischer Maler in Frankreich etablirte war. Aber eine *nationelle französische* Schule wollte noch nicht Wurzel fassen. Rosso und Primaticcio blieben lange die leitenden Vorbilder. Doch machte sich unter den eingebornen Franzosen *Jean Cousin* (zwischen 1540 — 89 s. oben) bekannt, dessen jüngstes Gericht im Louvre uns aber s. Z. wenig angesprochen; ferner *François Clouet* gen. *Janet* (lebte um 1540), welcher in den *Portraits* merkwürdiger Weise sich vorzugsweise an den altdeutschen Styl hielt; wenigstens erinnerte uns sein Portrait der Elisabeth von Oestreich, Gemahlin Carls IX. Königs von Frankreich (*im Louvre*) einigermassen an

Lucas von Leyden, dasjenige eines französischen Kanzlers an Holbein; dagegen ist das Portrait von Carl IX. eher in niederländischer Manier gehalten. — Im 17ten Jahrhundert endlich nimmt die französische Schule eine eigenthümliche Gestalt an. Der erste, der damals von *innen heraus* arbeitete und eine neue Richtung gründete, war *Simon Vouet* (geb. zu Paris 1582, † 1641). Ist er auch oft unwahr und übertrieben in seinen Darstellungen, so dass Vieles vor den heutigen Anforderungen nicht bestehen kann, dennoch geniesst er mit Recht einen kunsthistorischen Namen. Zwei Christusbilder auf dem Museum im Strassburg werden dem Leser einen Begriff von seiner Manier geben. — Entschiedenere Originalität entwickelte schon *Nicolas Poussin* (geb. 1594, † 1665) ein Künstler von sehr ernster Tendenz, von tiefen Studien und gewissenhaftem Fleisse, dessen Arbeiten einen wirklich eigenthümlichen Charakter, nichts Geborgtes an sich tragen. Allein so grossen Beifall ältere und neuere Kritiker ihm zollen, *uns* spricht er individuell nicht an. Wir gaben uns alle Mühe, an seinen zahlreichen Bildern in Paris, in München u. s. w. Genuss zu finden, dennoch liessen sie uns kalt, sie kamen uns zwar sehr überlegt, durchdacht, kunstgerecht vor, aber es fehlte uns darin eine wärmere Empfindung und das Colorit besonders schien uns fast durchweg trocken. Eines der grössten künstlerischen Genies aber, welche Frankreich je hervorgebracht, war *Claude Lorrain* (geb. 1600, † 1678 oder 82) dem der Ruf des *ersten Landschaftmalers* aller Zeiten bis auf heute blieb und der das *poetische* Element auf eine nie erreichte Weise in seine Landschaften zu legen wusste. Man darf Claude den Raphael der Land-

schaftsmaler nennen.*) Hätten er und Poussin in ihrem Vaterlande gelebt und die bessern Kunsttalente um sich sammeln können, sie müssten vereint auf die Entwicklung der französischen Kunst einen grossen Einfluss geübt haben. Allein Beide hielten mit geringen Zwischenräumen sich immer in Rom auf. *Philippe de Champagne*, von Geburt ein Niederländer, (geb. 1602, † 1674) der franz. Schule beizuzählen, weil er fast immer in Paris lebte, auch Professor und Rektor der Akademie daselbst war, — hat im historischen Fach mit wechselndem Glück gearbeitet; „le Christ en croix" im Louvre machte einen günstigen Eindruck auf uns. Dagegen könnten wir dies von zwei Bildern auf dem Museum in Strassburg (s. unten Nr. 26 und 32) nicht sagen. Stärker als im Componiren war er im Portraitiren (in Carlsruhe das lebensgrosse Bild des Ministers Colbert von ihm). — Die oft und viel erhobenen Schüler von Vouet: *Charles Lebrun* (geb. 1619, † 1690) und *Eustache Lessueur* (geb, 1617, † 1655) halten wir zwar für die damalige Zeit als ehrenwerthe Erscheinungen, doch könnten wir ihrer Manier nicht huldigen. Von dem ersteren existirt im Louvre eine h. Familie, welche einige ideale Auffassung verräth, anderes von ihm befriedigte uns nicht. Auch sein Bild im Museum zu Strassburg (No. 8) sagt uns nicht zu. Er führt in der Regel viel Volk in die Scene, aber es fehlt häufig an bedeutungsvoller Darstellung und klarer Anordnung. Höher steht nach unsrer Ansicht ein anderer Schüler von Vouet, *Pierre Mignard* (geb. 1610, † 1695), gen. „le Romain," weil er mehr als

*) *Siehe über Landschaftsmalerei überhaupt und Lorrain insbesondere pag.* 177—79.

20 Jahre in Rom lebte, wo er Poussin's Freundschaft genossen. Wir trafen von ihm schon gediegene Concepzionen und halten seinen Vortrag für klar. Seine Jungfrau mit dem Jesuskind im Louvre eine vortreffliche Composizion, in der Mutter viel Seelenvolles, in dem Ganzen eine gemüthliche Stimmung. Auch sein eigenes Portrait daselbst in Anordnung und Malerei meisterhaft. Wir werden im Museum zu Strassburg ein gelungenes Gemälde (Nr. 41) von ihm finden. Die grosse Zahl der übrigen franz. Künstler im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. übergehen wir, da sie nach unserer Ansicht die Kunst nicht gefördert, vielmehr zu ihrem Sinken beigetragen, und höchstens *Einzelnes* von bleibendem Werth zu Tage gefördert haben. — Es ist uns daher nicht möglich, *Moise Valentin* (geb. 1600, † 1632), Schüler von Vouet, *Laurent de Lahyre* (geb. 1606, † 1656), *Ninet de l'Etain* (malte um 1630) *François de Trois* (geb. 1645, † 1730), *Nicolas Largillière* (geb. 1656, † 1746), *H. Rigaud* (geb. 1659, † 1743) und andere, von welchen wir Arbeiten im Museum zu Strassburg sehen, und welche uns auch meistentheils aus Gemälden im Louvre bekannt sind, unter die künstlerlischen *Geister* zu erheben.

Dagegen anerkennen wir, dass ein Thiermaler aus jener Zeit. *Jean Bapt. Oudry* (geb. 1686, † 1733) Lobenswerthes geleistet, indessen doch den bekannten Snyders nicht erreicht hat. Von Oudry ein Bild (No. 24) im Museum zu Strassburg.

Die französische Kunst erholte sich nach langer und allgemeiner Ermattung allmählig. Zuerst stellte Joseph *Vernet* (geboren zu Avignon 1714, † 1789) die *Landschaftsmalerei* wieder her. Mit klarem Auge und lebendiger Phantasie fasste er die Natur auf, in

seiner Morgen- und Abendbeleuchtung, in seiner tobenden wie ruhigen See liegen tiefe, schön empfundene Motive; sein Vortrag ist energisch. Das Louvre besitzt herrliche Bilder, namentlich *Marinen* von ihm, in denen auch seine Stärke lag. Im Museum zu Strassburg finden wir leider nichts, dagegen in der Gallerie zu Mannheim ein schönes Seestück von ihm.

Dann aber bewirkte im *historischen* Fach *Jacques Louis David* (geb. 1748 † 1825), ein ausgezeichnetes Talent, eine totale Umwälzung. Die meist abgedroschenen, zum Theil niedrigen Motive, die sich noch aus der Zeit der Pompadour fortgeerbt, die manieristischen Tendenzen konnten seinem kräftigen Geist nicht zusagen. Er gründete nun eine *neue* Schule, wohl einsehend, dass mit blossen Palliativen der kranke Zustand der Kunst nicht zur Genesung gelangen könnte. Er bearbeitete vorzüglich die *römische* Geschichte, dann auch Scenen der französischen Revolution. Sein Belisarius, sein Brutus, seine Sabinerinnen, sein Marius u. s. w., sein Eid im Ballhause und anderes, wenn sie auch noch von Fehlern des Vortrags nicht frei sind, unterscheiden sich doch von dem ganzen Kram der vorangehenden Zeit geistig und technisch sehr bedeutend. Seine Köpfe sind durchdachte Charaktere, seine Bewegungen originell, nie langweilig oder eintönig, eher hie und da etwas theatralisch. In der Anordnung seiner Gruppen ist er ausserordentlich klar, im Kolorit sehr stark, oft brillant. Rasch verdunkelte er auch die alten Methoden, talentvolle jüngere Künstler sammelten sich um ihn und aus seiner Schule gingen verhältnissmässig viele und sehr ehrenwerthe Künstler hervor. Er war für die Franzosen zum Kunstreformator wie geschaffen, er kannte sein Volk, dessen Phantasie schon ein

früherer Meister — Voltaire, angeregt hatte, er befriedigte daher mit seinen Bildern auch den *nationellen* Geist seiner Landsleute. Dies ist das rechte Mittel, der Kunst im Herzen des Publikums eine Stelle zu gewinnen. Hätte er nur Kreuzigungen, Himmelfahrten, Märtyrologieen gemalt, er würde schwerlich bei gleich grossem erfinderischem und technischem Talente einen starken Einfluss erlangt haben. Er nimmt in der französischen Kunstgeschichte beinahe dieselbe Stellung ein, welche ein paar Decennien später Cornelius in der deutschen Kunst. Obgleich er diesen letztern an Macht des Geistes und an tiefem Ernst nicht erreicht, treffen doch beide *darin* zusammen, dass sie ihren Nationen eine *heimathliche* Schule geschaffen haben. Dass David ein ausgezeichneter *Lehrer* war, der seinen Schülern freie Entwickelung gestattete, sie nicht in eine Schuljacke zwängte, geben ihm selbst Deutsche zu, die sonst nicht ganz günstig über ihn urtheilen. Unter seinen Schülern nennen wir nur einige: die verdienstvollen *Gerard*, *Gros*, *Drouais*, *Ingres*, unter und nach welchen sich wieder eine grosse Zahl jüngerer gebildet, welche anzuführen uns an Raum gebricht.

Als *Zeitgenosse* von David ist noch *Jean Baptiste Regnault* (geb. 1754 † 1829), ein Künstler von ebenfalls frischem neuem Streben nachzuholen, dem es, wie David, um Ausbildung nazioneller Kunst zu thun war, und der einen guten Pinsel führte. Von ihm das Portrait Klebers im Museum zu Strassburg. Aus seiner Schule ging unter andern *Gabriel Christoph Guerin* in Strassburg hervor, dessen Styl wir im Museum (Bilder Nro. 12 und 57) kennen lernen.

Unter den *neueren* Künstlern ist eine der bedeutendsten Erscheinungen *Horace Vernet* (geb. 1789), der

wieder, wenigstens eine theilweise, Umgestaltung der französischen Schule bewirkte. Er hielt sich weniger an das antike Fundament, welches David eigen war, schuf ganz nach dem Leben und frei aus seiner Phantasie heraus seine Bilder, ist vielleicht nicht so streng in den Formen, wie manche es verlangen möchten, aber fast immer geistreich, verständlich und popular. Seine Produkzionskraft gränzt an das Fabelhafte und kommt jener von Rubens gleich. Seine Bilder im Palais Louxembourg zu Paris, Papst Pius VIII., Raphael im Vatikan, Bataille von Tolosa u. s. f. haben uns sehr angesprochen, auch hat er sich durch eine seiner neuesten Composizionen, — Napoleon, wie er aus dem Grabe steigt (lithographirt) als wahren dichterischen Geist bewiesen. Vernet behandelt ebensowohl das historische, als das Genrefach und kann namentlich als der *Schöpfer einer edlern Genremalerei* in Frankreich gelten, und liefert wohl im Durchschnitt mehr Bilder der letztern, als der erstern Art. Wenn er aber auch, wie Dr. Waagen richtig urtheilt, von der strengen stylistischen Historienmalerei Raphaels oder Michelangelo's als ausgeschlossen erscheint, so liesse sich zwischen ihm als *Historienmaler* und Paul Veronese oder Rubens *als solchen* wohl eine Parallele ziehen.

Neben Vernet halten wir für das bedeutendste Talent der neuesten französischen Schule *Louis Leop. Robert* (geb. 1794 † 1835), über welchen wir — mirabile dictu! — noch von allen competenten Richtern nur Lob vernommen haben. Er ist *Genremaler*, weiss aber seinen Bildern einen höhern, wirklich historischen Schwung und Charakter zu geben und hat die technischen Mittel vollkommen in seiner Gewalt. Als bekannt dürfen wir seine neapolitanischen Winzer und

anderes voraussetzen, durch welche er sich zum *Nationaldichter Italiens* erhoben hat. Er ist eigentlich ein Schweizer (von La Chaux - de - Fonds gebürtig), wird aber in der Kunstliteratur allgemein der französischen Schule beigezählt. Waagen sagt von ihm sehr treffend, er sei von Natur mit einem tiefen Gefühl für Naivetät und Wahrheit, für den Zauber individuell schöner Formen und für natürliche Grazie der Linien begabt gewesen, und seine besten Bilder, Idyllen im edelsten Sinne, machen ganz den Eindruck von historischen Gemälden und beweisen, dass es dabei nicht sowohl auf den Gegenstand als auf die Art der Auffassung ankomme.

Neben Vernet und Robert glänzten und glänzen stärker oder schwächer am französischen Kunsthimmel theils als Historienmaler, theils als Genremaler *De la Croix*, *Schetz*, *A. Johannot*, *Ziegler*, *Lancrenon*, *Decamps*, *Biard*, die beiden *Scheffer*, *Odier*, *Sigalon*, *Rioult* u. s. w. u. s. w.

Auch in andern Zweigen, besonders in dem *Portraitfach*, welches Gerard durch grossartige Behandlungsweise zu erhöhtem Ansehen brachte, wird, wenn wir nicht irren, ebenso Gutes geleistet, als in den ersten Städten von Deutschland. Zu den berühmtesten in diesem Zweige werden gezählt *Steuben*, *Hersent*, *Champmartin*, von welchen übrigens auch gute historische Bilder existiren, und Andere.

Mit Bezug auf weitere Aeste der Malerei wollen wir nun, da uns hierüber eigene ausreichende Notizen abgehen, Dr. Waagen reden lassen. Er sagt: „In der *Landschaft* ist vorzugsweise die Malerei von Veduten oder wenigstens die auf bloss getreue Nachahmung der Natur ausgehende angebaut und in der Abstufung der

verschiedenen Pläne durch eine feine Beobachtung der Luftperspektive, in dem Maasse der Ausführung der Einzelnheiten zur Haltung des Ganzen, in einer glänzenden Färbung und gutem Impasto Ausserordentliches geleistet worden. Es sind mir darin besonders aufgefallen *Watelet* und *Andrè Giroux*.“ Dann erklärt er weiter: auf eine stylgemässere und poetische Auffassung der Landschaft gehen folgende aus: *Jean Victor Bertin*, *Eduard Bertin*.*) und fügt bei: „ausser diesen sollen sich in der ersten Richtung noch *Jolivard*, *Gué*, *Huet*, *Delaberge* und *Rousseau*, in der zweiten *Aligny* und *Corot* besonders auszeichnen.“

Als Meister der *Seemalerei*, welche von einigen Malern mit ungemeinem Erfolg angebaut worden, nennt Waagen zuerst *Gudin* und *Roqueplan*; hierauf *Garneray*, *Langlois*, *Tanneur* und *Lepoitevin* als solche, welche in diesem Fache des meisten Rufs geniessen.**)

Dann spricht Waagen auch von der *Aquarellmalerei* und erklärt: „Da sich viele der vorzüglichsten Talente hierin versucht haben und noch versuchen, wird aller-

---

*) *Wir erinnern uns, im Palais Louxembourg Gemälde von diesen beiden gesehen zu haben, doch schien uns Victor B. poetischer, als Eduard.*

**) *Von Tanneur schwebt uns ein Seestück (Mondschein) in Paris vor, das uns gefiel, eben so von Lepoitevin ein Sturm; von Gudin schien uns im Louxembourg ein Bild (Sturmwind) nicht ganz verständlich, von zwei andern in der Privatgallerie Orleans schien uns das eine gut, das andere unbedeutend. Dagegen fanden wir unter den Landschaften im Louxemb. eine Alpenansicht von Remond gelungen, den unser Autor in seinem Werke nicht anführt.*

dings darin viel in der Erfindung Geistreiches, in der Behandlung Meisterliches hervorgebracht, doch haben sich jetzt eine Menge kleiner Talentchen der von jenen Meistern gewonnenen technischen Vortheile bemächtigt und fertigen, im Besitz derselben einen ungeheuern Wust effektvoller Fabrikwaaren an, denen jedes geistige Kulturinteresse fehlt. Es hiesse einen Ocean austrinken, wenn ich mich hier in Einzelnheiten einlassen wollte, und ich begnüge mich daher, zu sagen, dass mir in historischen und genreartigen Gegenständen die Arbeiten von *Deveria*, *Decamps*, *Charlet*, *Bellangé* und *Michalowsky*, in Landschaften die von *Watelet*, *Roqueplan*, *Giroux*, *Jules Coignet* und *Franquelin*, in Architekturen die von *Granet*, *Villeret* und *Balan*, in Seestücken die von *Gudin* und *Garneray* in den grossen Vorräthen verschiedener Kunsthandlungen als vorzüglich werthvoll aufgefallen sind." *)

Damit schliessen wir unsere geschichtliche Skizze über französische Malerei, denn auf Porzellanmalerei, Kupferstecherkunst, Gobelins, Carrikaturen u. s. f. können wir bei unserm beschränkten Raum nicht eingehen. Dagegen bemerken wir noch, dass wir uns s. Z. in Paris überzeugten, wie sehr die dortigen Künstler die deutschen Bestrebungen, voraus in München zu schätzen wissen. Ja wir glauben, die Franzosen urtheilen im Durchschnitt jetzt gerechter über die Deutschen, als diese über sie.

---

*) *Auch wir besuchten s. Z. solche Kunsthandlungen und eine nicht geringe Zahl von Blättern, namentlich von* **Decamps**, **Delacroix** *und* **Johannot** *haben uns wahres Vergnügen gemacht. Im Witzigen und Komischen das in diesem Genre besonders ausgebeutet wird, leisten die Franzosen überhaupt Vortreffliches.*

Um chronologisch zu verfahren d. h. von den ältesten Gemälden in Strassburg zu den neuern überzugehen, prüfen wir zuerst: a) die Fresken in der sog. Neuen Kirche; b) die Miniaturen auf der Bibliothek; c) die Glasgemälde daselbst; d) das Musée de Peinture!

a) Der Todtentanz in der Neuen Kirche, eine Reihe von fünf Bildern in Fresko, scheint uns in kunsthistorischer Beziehung sehr interessant zu sein. Wir setzen denselben nach der Art seiner Malerei ungefähr in die Mitte des XV. Jahrhunderts, in dieselbe Zeit, da auch der ehmalige Todtentanz im Kloster Klingenthal zu Basel mochte entstanden sein. Diese fünf Gemälde lagen unter einer Kalkdecke verborgen, bis sie 1824 bei Reparatur der Kirche entdeckt, von der weissen Kruste sorgfältig befreit und gereinigt wurden. Seither schenkt man ihnen alle Sorgfalt. Die Figuren sind überlebensgross. Im *ersten* Gemälde eine Dominikanerpredigt über die Hinfälligkeit des Lebens als *Einleitung* zu den folgenden Composizionen. Der Papst selbst (mit der Tiare) ist auch dabei; die Gesichter im Durchschnitt charakteristisch und in den Farben noch ziemlich lebhaft, was aber ohne Zweifel der Restauration zugeschrieben werden muss. Nun folgen die Bilder, in denen *der Tod* persönlich erscheint und solche mit sich fortreisst, die am wenigsten an ihn denken, den Fürsten vom Throne, den Bräutigam von der Braut u. s. w. Derselbe Gedankengang, wie in den andern alten Todtentänzen. Auch hat der Klappermann, wie gewöhnlich, viel mit der Klerisei zu schaffen. Gleich im *zweiten* Bilde nämlich fasst er das höchste kirchliche Oberhaupt. Die anwesenden Kardinäle u. dgl., darüber erschrocken, nehmen zum Ge-

bet ihre Zuflucht. Dieses Gemälde ist viel verdorbener, als das erste. Am besten haben sich im Ganzen noch die Gesichter erhalten. — Im *dritten* Bild ergreift der Tod den Kaiser und die Kaiserin in der Blüthe ihrer Jugend; hier wahrlich ziemlich viel Bewegung und Handlung in den Figuren und Ausdruck in den Gesichtern, die Köpfe meistens nicht übel erhalten, dagegen der linke untere Theil des Bildes ganz zerstört. Im *vierten* Rahmen treten *zwei* Gerippe auf, welche ein junges Ehepaar, (König und Königin) grausam trennen. Der Mann scheidet besonders ungern und sucht sich an einer Säule, doch vergeblich, zu halten. Ausdruck und Ausarbeitung, wie in den vorhergehenden Bildern. In dem *fünften*, letzten und grössten Gemälde fallen neue Opfer: unter andern ein Bischof im Ornat. Hier die Köpfe fast durchweg noch rein erhalten, es liegt viel Charakter in denselben, ebenso verräth das Colorit ein gewisses Farbengefühl des Künstlers. Die Auffindung dieses alten Todtentanzes ist um so werthvoller, als seine meisten Geschwister (z. B. in Basel und Bern) untergegangen sind. Hier tritt nun die damalige Vorstellungsweise, die sich um dieses Motiv, als um eine Lieblingsidee drehte, in ihrer Originalität vor uns. Natürlich muss man die Forderungen, welche man heute an die Malerei stellt, hier nicht geltend machen.

Beiläufig bemerken wir, dass die sog. Neue Kirche selbst in der Mitte des 13. Jahrhunderts von den Dominikanern erbaut und 1681 den Lutheranern übergeben wurde. Das Innere, modernisirt, bietet wenig Erhebendes dar. Einen Blick verdienen: die Marmorbüste von Fr. H. Redslob, Prof. der Theologie († 1834),

gute Arbeit und Blessig, Theologe, in Reliefform von Ohmacht, sehr natürlich.

b) Die alten Pergament - Miniaturen, auf der Bibliothek (bei derselben „Neuen Kirche“). Der Herr Bibliothekar, welcher mit besonderer Sorgfalt die betreffenden Manuscripte verwahrt, legte uns zwei derselben (ein drittes war gerade nach Paris versandt) vor:

Erstlich ein dickes Bändchen in Duodez aus dem 15. Jahrhundert mit einer Masse von Miniaturen, *grau in grau*, biblische Darstellungen *künstlerisch* auf der Stufe der Mehrzahl alter Miniaturen stehend, also unerquicklich, aber der Zeit nach interessant. Auch kommen einfärbige Blätter seltener vor, als die mit der ganzen Farbenscala bemalten, wie wir denn auch in Zürich und Basel nur solche der letztern Art trafen. In jener Manier (grau in grau)sollen Arbeiten der Margaretha von Eyck, Schwester des Hubert und Johann van Eyck niederdeutscher Maler aus dem 15. Jahrhundert zu Brügge, existiren.

Zweitens ein Quartband (beinahe klein Folio) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit vielen Malereien. *Ein* Blatt hat uns besonders in Erstaunen gesetzt! Gott Vater und Christus, — mit grosser Vollendung ausgeführt und in dem Farbenvortrag sehr lebendig und kräftig. Nicht häufig findet man alte Miniaturen in solchem Format. Die kleinern Bilder in diesem Band kommen jenem Blatt, das wir als *Muster* alter französischer Miniaturmalerei bezeichnen möchten, an Qualität nicht gleich. Der Band stammt von Lyon und man kann von demselben wenigstens einigermassen rückwärts schliessen und findet dann den Schlüssel zu dem Rufe,

in welchem die französische Miniaturmalerei schon sehr frühe stand. (S. oben geschichtl. Skizze)

c) Im obersten Stock der Bibliothek eine Reihe hübsch gemalter Scheiben, aus den Jahren 1620—1630 von den beiden Künstlern *Leonhard* und *Lorenz Link*, über welche wir leider weder in Füssli, Nagler, noch Gessert Aufschluss gefunden. Die Darstellungen sind Copieen nach Martin de Vos, geb. zu Antwerpen 1520 oder 34. Namentlich die landschaftlichen Theile zeichnen sich durch grossen Fleiss und einem gewissen Gefühl für Perspektive aus. Wie in den meisten alten Glasgemälden stören auch hier die unzähligen Bleiadern. In der Kraft der *Färbung* stehen sie den ältern Glasgemälden nach, wie überhaupt die Glasmalerei im 17ten Jahrh. zur Neige ging (s. pag. 401). Der *ornamentale* Charakter der frühern Glasmalerei tritt hier schon ganz in den Hintergrund, die Scheiben nähern sich dem gewöhnlichen Styl von Cabinetsbildern. Allein sie haben vor den ganz alten eine bessere Zeichnung und naturgemässere Formen voraus. Man vergleiche diese Fenster mit jenen im Münster aus dem 14. Jahrh. oder in der Kirche z. a. St. Peter und man wird uns beistimmen.

Noch findet sich in demselben Saale ein grosses Gemälde auf Holz (Goldgrund) vor, Maria mit dem Kinde, aus dem 14. Jahrhundert, in byzantinischem Styl gehalten und wahrscheinlich in Italien verfertigt: jene stabile, abgemessene Darstellungsweise, welche den Byzantinern eigen war, herrscht durchaus vor. In technischer Beziehung muss man sich über die Kühnheit der Behandlung im Allgemeinen und speziell über die ziemlich wahre Carnazion wundern, Eigenschaften, welche dieses Bild zu den bessern aus jener Periode erheben. Der Kopf des Christuskindes ist über-

arbeitet, indessen der ursprüngliche Typus doch wenig verwischt.

Eine in Styl, Farbe und Form sehr getreue Copie dieses Bildes, auf Seidenstoff gemalt, einst das Stadtbanner, stammt wahrscheinlich aus dem 15ten Jahrh., ist aber an einzelnen Stellen sehr stark beschädigt. Erst in neuerer Zeit sind beide aus dunkler Verborgenheit und Vergessenheit an's Licht gezogen worden.

Schliesslich befindet sich in der Bibliothek noch eine Sammlung von Medaillen und von verschiedenen Alterthümern, — Ausgrabungen.

d) *MUSÉE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE auf dem Stadthaus.**)

I. Saal des Laokoon.

Wir heben nebst den Bildern *französischer* Meister auch andere, wenn sie irgend Interesse darbieten, heraus.

No. 1. Weibliches Portrait „von *Miereveldt*", geb. zu Delft 1568 † 1641, auf gewisse Distanz nicht übel, hell und frisch gehalten, in der Nähe weniger vortheilhaft. Aus des Künstlers Händen sollen 10000 Bildnisse hervorgegangen sein, um dieser Merkwürdigkeit willen führten wir seine Arbeit an.

No. 2. Die h. Jungfrau mit dem Jesuskinde und Johannes „von *Guido Reni*," geboren zu Bologna 1575,

---

*) *Wir legen den gedruckten, zwar nicht sehr genauen Catalog unserem Text zum Grunde. Die Sammlung ist jeden Sonntag, Dienstag, und Donnerstag Nachmittags offen, in der übrigen Zeit hat man sich an den Concierge zu wenden, der neben an wohnt.*

† 1642 *), einfache Composizion und tüchtige durchsichtige Malerei. Das Jesuskind in jeder Beziehung am besten, namentlich die Carnation ausserordentlich zart und wahr, das Helldunkel sehr gelungen: nur ein paar ganz lichte Parthieen (in Stirn und Brust) streifen über das Kind hin und erwärmen und heben den graugehaltenen übrigens keineswegs kalten Localton. Johannes ist zu röthlicht kolorirt, so dass man fast auf eine neuere Ueberarbeitung schliessen möchte. In Maria dürfte die mütterliche Herzlichkeit noch stärker sich aussprechen.

No. 4. Portrait des Generals Kleber (dessen Kolossalstatue wir auf dem Paradeplatz sahen) „von *Regnault*,“ ohne Zweifel Jean Baptiste Regnault, geb. zu Paris 1754 † 1829 (siehe oben). Das Ganze von günstigem Eindruck. Der Feldherr giebt eben einem Adjutanten seine Befehle, seine Haltung sehr militärisch: nur der rechte Arm dürfte gelenkiger sein, das Gesicht, das man zwar bei der Höhe, in welcher das Bild hängt, nicht recht genau prüfen kann, scheint viel Leben und Charakter zu haben. Uniform, Sattelzeug u. dgl. mit grossem Fleiss gemalt. Der Kopf des Pferdes kommt uns im Verhältniss zu Hals und Brust, überhaupt zu dem ganzen Bau des Thieres etwas zu klein vor. Doch überlassen wir Pferdekennern, dies zu entscheiden.

No. 6. Die h. Appolline „von *Perugino*“ (s. pag. 223.), Lehrer von Raphael. Dieses Bild bewegt sich ganz in dem von ihm am meisten bearbeiteten Ideenkreise, — Seelen- und Gemüthsruhe, fromme Ergebung das Hauptmotiv. Die Malerei ausserordentlich einfach und mit anscheinend wenigen Tönen alles zusammen-

*) *Siehe über ihn Zürich pag.* 227 *und* 232.

gearbeitet. Die Zeichnung gediegen, die Draperie im guten Styl, die Wahl der Farben in der Kleidung passend, wie es die Italiener liebten, — rother Rock, blauer Mantel.

No. 8. Der h. Michael, die bösen (rebellischen) Engel niederschmetternd, Skizze „von *Charles le Brun*," geb. zu Paris 1619 † 1690, eine unklare Conception. Siehe über den Künstler oben gesch. Umriss.

No. 10. Der Abschied auf dem Schlachtfeld „von *Th. A. Dietz*," geb. 1813 im Badischen (siehe über ihn Carlsruhe). Diese Arbeit, 1838 verfertigt, zeigt uns den Künstler erst in der Entwickelung; die Gruppirung zwar gut, — die Hauptperson im Vordergrund ist ein stark verwundeter Kürassier, dem schon der Tod aus den Augen schaut und der seinen Kameraden, welche dem Ruf der Trompeten folgen, Lebewohl sagt, — aber es ist mehr Handlung, als Haltung in dieser Darstellung und technische Fehler lassen sich nicht wegläugnen; dennoch macht das Bildchen eine gute Wirkung, weil es im Wesentlichen frisch und kühn und mit viel Farbensinn durchgeführt wurde. Man erkennt darin schon das Talent, das jetzt allerdings Grösseres leistet.

No. 12. Servius Tullius „von *Gabriel Guerin*," Historienmaler zu Strassburg, Professor der Kunstgeschichte und Conservator dieser Sammlung, geb. zu Kehl 1790. Er hatte seine Studien (s. oben gesch. Sk.) in Paris gemacht, und wie uns scheint, noch mehr von der David'schen Schule als von seinem Meister Regnault sich angeeignet, so dass, wer noch keine David'schen Bilder gesehen hat, sich nach *diesem* wenigstens einen annähernden Begriff von Davids Styl machen kann: ein gleiches Streben nach Kraft, eine Vorliebe für aufre-

gende Motive, grosse Geschicklichkeit in der Färbung, ein kolossales Format. Dieses Bild zeigt uns Servius Tullius, nachherigen römischen König, als Knaben. Er ward nach dem Tode seines Vaters von der Gemahlin des Königs Tarquinius erzogen. Da er noch in der Wiege lag, spielte nach *der Legende* eine glänzende Flamme um sein Haupt, die man nicht hatte löschen können. Dies hielt die Königin für eine Vorbedeutung seiner künftigen Grösse. Bekanntlich ward er auch nach der Ermordung des Tarquinius zum König ernannt. Die männliche Figur im Vordergrund imponirend, der Kopf originell. In den übrigen Gestalten, die sich alle nach dieser historischen Erinnerung von selbst erklären, viel Handlung und Ausdruck. Der Pinsel körnigt, lebendig, kühn, da wo es sein muss, z. B. in dem schlafenden Knaben, zart und weich, doch nicht geleckt. Die Zeichnung zeugt von festen anatomischen Kenntnissen.

No. 14. Allegorie, nach dem Katalog soll sie bedeuten, wie die Religion den Schmerz mit Ergebung ertragen lerne, „von *Flandrin*" ohne Zweifel einem neuern französischen Künstler. Wir halten die Composizion nicht für gelungen; sie scheint uns unverständlich, unästhetisch, namentlich ist es fehlerhaft, einen Leichnam, immer eine abstossende Erscheinung, als Pointe der Conception hinzustellen. Ueberdem die Lage des Todten (mit verzeichneter Achsel) schlecht gewählt. Die beiden Mädchen ungleich; jene mit gefalteten Händen unwahr kolorirt, zu gräulich-kalt, dagegen der Kopf der andern kräftig, in den Tönen saftiger. Dem Künstler scheinen südliche Charaktere als Modelle gedient zu haben, welchen man eine gefälligere Umgebung wünschte.

No. 16. Der h. Hieronymus in der Einsamkeit, angeblich „von *Correggio*." (s. pag. 226). Wir müssen uns trotz unserer Aengstlichkeit im Aburtheilen über die Aechtheit eines Bildes, erlauben, hier Zweifel zu äussern. Correggio's Kolorit ist schön, durchsichtig, im Helldunkel hat ihn kaum einer übertroffen. Dieses Incarnat ist unschön, kupferartig und trübe; bei Correggio findet man nicht Fehler gegen die Zeichnung, wie hier (man sehe den verschobenen Rücken, den linken Schenkel etc.) —

No. 17. Ein Hirte, an einer aus einem Felsen sprudelnden Quelle trinkend, lebensgrosse Figur, von *Franz Joseph Heim*, geb. 1787 zu Befort, Historienmaler in Paris, der auch daselbst seine Studien machte, sich nachher in Rom ausbildete, und, wie uns scheint, in der Richtung der David'schen Schule sich bewegt. Diese Conception zieht durch Originalität und lebendigen Vortrag an, allein bei längerem Betrachten kommt uns die Stellung des Körpers doch ein wenig gewunden vor. Auch halten wir es für einen Missgriff, wenn der Künstler in einem so grossen Rahmen uns den Kopf der *einzigen* Figur, die darin erscheint, nur von hinten, somit von der Physiognomie *nichts* zeigt. Das Colorit spielt im Localton des Leibes etwas stark ins Grünliche. Dessen ungeachtet bleibt der Totaleindruck günstig und zudem finden sich wieder viele einzelne technische Vorzüge in dem Bilde.

No. 18 und 20. Zwei chinesische Stücke, von unbekannter Hand. Es kommen in der Folge noch mehrere ähnliche vor. Wir vermuthen, dass dieselben im 18ten Jahrhundert nebst anderem chinesischem Zeug nach Frankreich möchten gekommen sein. Im Jahr 1737 reiste nämlich ein französischer Künstler J. D.

Attiret, geb. zu Dole in der Franche - Comté 1702 nach Pecking, malte viele Bilder für den Kaiser, beschäftigte auch viele chinesischen Maler, und errichtete sogar eine Zeichnuugschule zu Pecking, wo er 1768 starb. Von Attiret kamen Arbeiten nach Paris und leicht lässt es sich denken, dass einem solchen Transport chinesische Bilder beigelegt wurden und dann ein Theil nach Strassburg wanderte. Jedenfalls war die künstlerische Verbindung zwischen Frankreich und den Kindern der himmlischen Allmacht durch Attiret gegeben und erleichtert und es passt ganz zu dem damaligen Geschmack, wenn man in Frankreich nach chinesischen Bildern lüstern war. Bei ihrer gänzlichen Gehaltlosigkeit können sie natürlich auf keinen artistischen Werth Anspruch machen.

No. 24. Eine Hirschjagd „von *Jean Baptist Oudry*,“ geb. zu Paris 1686 † 1755 (s. oben). Dieses Stück ist, was *Malerei* betrifft, löblich; aber unbegreiflich die Ruhe, mit welcher der Hirsch mitten unter den ihn angreifenden Hunden dasteht.

No. 26. Mariae Verkündigung „von *Philipp von Champagne*“, geb. zu Brüssel 1602, † 1674 (s. gesch. Skizze), — trotz Ph. v. Champagne (wenn das Bild wirklich von ihm ist) nicht befriedigend.

In demselben Saale *Skulpturen*.*)

Die *erste*, der schlafende Amor, Copie nach einer Antike, „von *Marin*“ (*Karl Joseph*), geb. zu Paris 1749, † 1834 (s. über ihn pag. 459), eine gefällige Darstellung, die *liegende* Stellung besonders graziös. Diese Arbeit stammt wohl aus Marin's früherer Zeit, da er später

*) *Die vorhandenen Gypsabgüsse übergehen wir natürlich mit Stillschweigen.*

gewiss nur eigene Ideen ausführte. — Ein im Ausdruck gelungener Amor gehört zu den schwierigen, hier gut gelösten Aufgaben. Das Technische verräth den sichern Führer des Meissels und kann dem Beschauer einen Begriff von Marin's Tüchtigkeit geben. Kopf und Körper sehr vollendet.

Die *zweite* Statue, Venus, und die *dritte*, Flora, beide von *Landelin Ohmacht*. Da derselbe als der Vorkämpfer *neuerer* Skulptur in Strassburg anzusehen ist, so schicken wir Einiges über ihn voraus. Er wurde 1760 zu Dunningen bei Rottweil in Württemberg geboren und erhielt in Freiburg, später bei Bildhauer Melchior in Frankenthal Unterricht. Im Jahr 1780 bestellte ihm der Magistrat von Rottweil mehrere Arbeiten, ein Beispiel, das von Behörden sämmtlicher Städte Nachahmung verdient. Wie manches Talent hätte schon statt am Fusse des Parnasses stehen zu bleiben, höher hinangestrebt, würde es nicht aller Aufmunterung gerade in seiner Entwicklungsperiode entbehrt haben. Die, unserm Künstler, bestellten Arbeiten, Brustbilder von Christus und Petrus und 3 Relieftafeln, das Opfer Melchisedech's vorstellend, fielen zur Befriedigung aus. Im J. 1790 ward dann sein Wunsch erfüllt, — er kam nach Rom. Nach zweijährigem Aufenthalt in Italien kehrte er heim, fand in mehreren Städten Beschäftigung, liess sich endlich 1801 in Strassburg bleibend nieder und beschloss daselbst sein Leben 1834. Unsere Leser haben bereits Bildwerke von ihm gesehen, die Musen auf dem Portikus des Theaters, einige kleinere Arbeiten in der Thomaskirche etc., sie wissen, dass wir Ohmacht als geschickten Bildhauer anerkennen. Die beiden Statuen in diesem Saale aber, Venus und Flora, können wir von Mängeln nicht ganz frei erklären. Die Körper sind

über die Proportion hinaus schlank, darum erscheint uns Venus, welche man gewohnt ist, auf's Reizendste und ganz der Natur und Kunst gemäss abgebildet zu sehen, fremd. Flora, welche sich den Blumenkranz aufsetzt, eine sonst einfache ungezwungene Composizion, hat, wenn unser Auge uns nicht täuscht, mit der Venus in Physiognomie und Figur grosse Aehnlichkeit. Eine ausgeprägtere Individualisirung der Flora wäre also wünschbar. In beiden Statuen glaubten wir eine Uebereinstimmung mit dem Styl von Canova zu erkennen. Dieser, ein Zeitgenosse von Ohmacht, im Anfang unseres Jahrhunderts das Vorbild fast aller Bildhauer, welche in Rom studirt hatten, verdient zwar als der *erste*, der gegen den Rococostyl vom vorigen Jahrhundert sein Veto einlegte, alle Anerkennung. Seit aber Thorwaldsen, Schwanthaler, Rauch, Schadow und Andere die von ihm begonnene Opposition gegen den Ungeschmack noch glücklicher fortführten und sich mehr der klassischen Skulptur näherten, haben Canova's Schöpfungen an Ruhm verloren; sie erscheinen zu süss und weich, zu polirt, nicht markig genug. Die Skulptur erfordert aber nach unserer Ansicht vor allen Dingen strenge Bestimmtheit. Sollen wir offen reden, so kommen uns diese Statuen von Ohmacht auch etwas zu glatt und fein, und eben nicht so bestimmt modellirt vor, wie es bei den Alten Sitte war und jetzt wieder von den Neuern verlangt wird. Abgesehen hievon verdienen dieselben namentlich als Arbeiten *damaliger* Zeit gehörige Anerkennung.

II. Der sog. „Gladiatorsaal."

Gleich rechts neben dem Korridor, wenn man hineinkommt.

Hier erwähnen wir zuerst wieder einer *Statue* mit

No. 4 bezeichnet (1 – 3 sahen wir eben), ein Apollo, laut Cat. „von Egenswill," soll heissen: *Pancraz Eggenschweiler*. Von Matzendorf im Kanton Solothurn gebürtig, kam er später auf die Akademie zu Paris, erhielt 1802 daselbst mit einem Basrelief (Cleobis und Biton) den ersten Preis, und es gelang ihm, als französischer Pensionär auf der Akademie in Rom (1804) seine Studien fortzusetzen. Er lieferte von jener Zeit an schätzbare Werke. Dieser Apollo ist hübsch componirt; die Stellung ungezwungen, einfach, so zu sagen spielend, der schlanke Leib scharf gezeichnet und modellirt, der Totaleindruck günstig. Wir setzen diese Statue in mehreren Beziehungen *über* die Venus und Flora von Ohmacht. Es folgt:

No. 28. Portrait des General M*— zu Pferd „von *Anthelme Lagrènèe*," geb. zu Paris 1775, † 1832 an der Cholera. Nachdem er während der ersten Jahre der Revolution als Militair gedient hatte, studirte er vorzüglich die Pferde. Unstreitig sind die letztern auch in diesem Bilde, das übrigens einen günstigen Gesammteffect macht, sicher gezeichnet und gemalt, namentlich der Kopf des Husarenpferdes feurig; die Figuren schwächer, Schenkel und anderes nicht ganz gelenkig.

No. 30. Christus mit der Dornenkrone von *Martin Schön* (s. pag. 279.). Christus scheint uns nicht gut aufgefasst. Es spricht sich in ihm mehr Unempfindlichkeit, als philosophische Resignazion aus. Dagegen viele der übrigen Köpfe gelungen. Auch in den Figuren manches Gute. In Mienen und Geberden lesen wir den Hass dieses Volkes gegen ihr Opfer, das krasse Talent im Erfinden verletzender Worte und in symbolischen Injurien. Es ist das leibhaftige Gesindel, welches sich von Pfaffen verhetzen lässt, über das

höchste menschliche Wesen sein „Kreuzige" auszurufen. Besonders charakteristisch hat Schön die neugierige, geschwätzige und furchtsame Natur geschildert, welche heutzutage noch der niedrigen Klasse der Juden anklebt. Das rührt sich, das krümmt sich, das diskurirt und handiert, das dreht sich und spitzt die Ohren, wie „in unserm Verkehr." Ein Jude im Vordergrund — rechts — mit rothem Barret weiss anfänglich nicht recht, wie er mit Christus daran ist, er betrachtet ihn, um gar nicht in seinen Meditationen gestört zu werden, durch die hole Hand und scheint sich nun doch zu beruhigen, dass Christus nicht plötzlich aufstehen und sie alle züchtigen werde. Links im Vordergrunde erklärt, wie uns bedünkt, ein Rabbiner (mit weissem Bart, in rothem Kleid) einem andern ängstlichen Moseskind (in blauem Uebermantel), dieser Christus sei kein Gottgesandter, sonst würde er sich schon nicht haben fangen lassen. In den zunächst bei Christus Stehenden — auch in jenem mit dem Pflästerchen im Gesicht (!) — der Ausdruck tobender Leidenschaft; hässliche Physiognomieen!

No. 31. Venus von Blumen umkränzt „von *le Lorrain*," wahrscheinlich Ludw. Jos. le Lorrain, geb. zu Paris 1715 † 1760, ein grosses, aber unbedeutendes Bild. Venus und die Amorinen ohne Empfindung. Das Ganze fällt in das Genre feiner Dekorationsmalerei.

No. 32. Anbetung der Magier „von *Phil. de Champagne*" (s. No. 26.), gross, viele Figuren; an gelungenen Einzelnheiten fehlt es nicht, aber das Bild regt die Phantasie nicht an. Man bleibt überhaupt dabei kalt. Es thut uns leid, gerade die Gemälde von Champagne auf dieser Gallerie nicht günstiger beurtheilen zu können.

No. 35. Das Innere einer Stube zu Strassburg, im

J. 1600 von unbekanntem Meister gemalt, — hat in sofern historischen Werth, als man die *Costüme* damaliger Zeit daraus erkennt.

No. 36. Christus von Engeln umgeben „von *Simon Vouet*", geb. zu Paris 1582 † 1641, Hofmaler von Frankreich, Stifter einer neuen Schule, wie wir oben (gesch. Umr.) sahen. Der Ausdruck von Christus gelungen. dagegen kontrastiren die kupferröthlichen Engel mit Christi gelbgrauem Körper, in welchen zudem viel Ueberflüssiges hinein gemalt ist, keineswegs günstig. Maria Magdalena, welche Christus den Kopf hält, auch nicht befriedigend.

No. 37. Die Wechsler aus dem Tempel gejagt, „von *Le Valentin*," wahrscheinlich Moise Valentin, geb. zu Colomiers dans la Brie im J. 1600 † 1632, Schüler von Vouet. Christi Charakter missrathen und fehlerhafterweise sein Gesicht, doch ein wesentlicher Theil des Bildes nicht in's Licht gesetzt; auch die Wechsler mittelmässig, doch hat der Künstler in dieser Parthie bessere Beleuchtung gewählt.

No. 38. Antiochus, liebeskrank „von *J. Bonvoisin*," den wir nicht kennen, auch im Louvre von ihm kein Bild gesehen haben, der aber laut Nagler (Lex.) Historien- und Portraitmaler in Paris war und dort 1805 starb. Antiochus nährte bekanntlich zu seiner Stiefmutter eine geheime Liebe, welche er jedoch selbst aufrichtig zu ersticken suchte. Allein er erlag dem verzehrenden Feuer und schien bereits verloren, als der Leibarzt die Ursache des Uebels entdeckte, dem Vater davon Mittheilung machte, und dieser, um den Sohn zu retten, ihm seine Gemahlin schenkte. Die Composizion sehr verständlich und klar. Wer auch diese Erzählung nicht kennte, müsste sogleich errathen,

dass die Leiden des Kranken mehr psychisch, als physisch, seien und dass sie sich gerade zu heben anfangen, da der Gegenstand der Liebe naht. Antiochus lebt auf. Leider Licht und Schatten, Helldunkel, Perspective u. s. f. etwas vernachlässigt.

No. 39. Die Vermählung der h. Katharina von „*Lucas von Leyden*," geb. zu Leyden 1494 † 1533. (Siehe den gleichen Gegenstand pag. 253.) Die weiblichen Gesichter ausdrucksvoll, die ganze Behandlung einfach, die Stoffe ausserordentlich fleissig gemalt, die Figuren etwas unbeholfen.

No. 40. Portrait des Marschalls Feuillade „von *Largillière*," geb. zu Beauvais 1656 † zu Paris 1746 (s. oben gesch. Umr.). Das Bildniss scheint uns tieferer Auffassung zu entbehren.

No. 41. Der h. Franziskus „von *Pierre Mignard d'Italie*," geb. zu Troyes 1610, gest. zu Paris 1695, ein sehr vollendetes, gelungenes Bild. Die Composizion selbst ganz einfach, nichts Gesuchtes oder Affektirtes darin, die Physiognomie charakteristisch und schön, kräftig gemalt und modellirt. Das Ganze macht einen durchaus befriedigenden Eindruck. Wir erwähnten oben dieses Künstlers als eines bedeutenden Gliedes der französischen Schule und freuen uns recht, hier unsern Lesern ein Belege unserer Meinung an die Hand geben zu können. Mignard hatte sich mehr als 20 Jahre in Rom aufgehalten, was man seinem Styl offenbar ansieht.

No. 42. Christuskopf von „*Simon Vouet*" (s. No. 36). Das Bildniss gleicht eher einem gewöhnlichen Gelehrten, als einem Messias. Die Malerei nicht sehr gelungen. Diese Arbeit und No. 36. mögen uns rechtfertigen, wenn wir oben (gesch. Umriss) zwar seine Ver-

dienste anführten, aber in jenes übertriebene Lob nicht einstimmen konnten, welches ihm schon vielfach ist gespendet worden.

No. 44. Landschaft „von *Augustin Tasso*,“ geb. zu Perugia 1565 † zu Rom 1644, der Lehrer von Claude Lorrain, welchen er anfänglich als Koch und Farbenreiber bei sich angestellt hatte. Dieser Tasso verhielt sich zu seinem Schüler, wie etwa Otto Venius zu Rubens; der Schüler stand nemlich bedeutend höher, als der Meister. In Tasso's Landschaft giebt sich übrigens offenbar eine *ideale Richtung*, dagegen Mangel an technischer Vollendung kund.

No. 53. Eine Gesellschaft von Trinkern, „von *Hemmling*“, zwischen 1420 — 30 geboren, einer der berühmtesten altdeutschen Maler. Dieses Bild, obgleich es Hemmlings vortreffliche Stücke in der Münchner Gallerie nicht erreicht, scheint immerhin lebendig und gut zu sein, kann aber, da es übel hängt, nicht recht geprüft werden.

No. 56. Portrait von Talma, dem bekannten Schauspieler, Copie, „von Mslle. *Volpélière.*“ Nicht aus Galanterie, sondern aus Ueberzeugung erklären wir die Malerei für kräftig und klar.

No. 57. Polynices, todt auf der Wahlstatt liegend, „von *Guerin*“ (siehe No. 12.). Wir erinnern, dass Polynices, Sohn des Oedipus, mit seinem Bruder Eteocles in der Regentschaft über Theben sich theilte, dass dann zwischen ihnen Krieg und persönlicher Kampf entstand, in welchem beide fielen. Ihr Oheim, der für Eteocles Parthie ergriffen hatte, verbot die Beerdigung des Polynices. Des letztern Schwester Antigone liess sich dadurch nicht abschrecken, ihn aufzusuchen. Der Künstler stellt uns den Moment dar, wie sie ihn auf

der Wahlstatt findet, und sich wehklagend über ihn hinwirft. Etwas tiefer im Bilde eine weibliche Gestalt, die Fackel in der Hand, eine Art Todes- oder Rache-Engel. Die Composizion ist im sog. romantischen Styl gehalten, und wir lesen über dieselbe bei einem neuern Schriftsteller folgendes, wie uns scheint, richtiges Urtheil: „dieses Bild wurde bei seinem Erscheinen sehr gerühmt, indem man darin ein tiefes Studium der Natur, gründliche Kenntnisse in der Anatomie, so wie in Rundung und Verkürzung erkannte. Auch ist es trefflich in der Perspektive, wahr in der Abstufung von Licht und Schatten, und im Technischen zeigt es nicht gewöhnliche Kräfte. Allein bei allen Vorzügen hat es auch seine Kehrseite. Die Anordnung und die einzelnen Stellungen sind mehr theatralisch, als aus der reinen Natur gegriffen. Der Eindruck ist grauenerregend."

No. 58. Männliches Portrait „von *Rigault*", soll wohl heissen *Rigaud*, 1659 zu Perpignan geboren, gestorben 1743 zu Paris, ziemlich bedeutungslos.

No. 59. St. Peter und St. Paul, nach dem Catalog „von Vimel de l'Etain", soll heissen, *Ninet*, (Jean Nicolas) Maler von Troyes, genannt *de l'Etain*, Schüler von S. Vuet; — ein mittelmässiges Erzeugniss.

III. Salle du Gènie funèbre.

No. 62. Badende am Saum eines Waldes „von *Valin*"; die Figuren unbefriedigend; die Landschaft sehr nachgedunkelt.

No. 63. Portrait Ludwigs XVIII., Copie nach Gros*),

*) *Gros, einer der bekanntesten Schüler Davids (siehe oben gesch. Umr)* † 1835 *zu Paris.*

ein gerathenes Bild, die Physiognomie hat Ausdruck und Klarheit, die Modellirung, Atlasstoff und anderes fleissig.

No. 65. Vision des h. Franziscus, „von Lorenz de la *Hire*“ — taugt nichts. Dieser Künstler, 1606 in Paris geb. † 1656, (s. oben gesch. Umr.) verdient in unsern Augen den Ruf nicht, den er s. Z. genoss. Damals „wollte die Modewelt von ihm Portraite haben und die Zimmer mit seinen Staffeleibildern schmücken.“

No. 66. Das verlorne Kartenspiel „von *Schröder*,“ ein recht gut gedachtes Genrebild, einzelne Figuren sehr charakteristisch, wie der Schmid im Schurzfell, der seinen Gegner auslacht, dass er verspielt habe, ferner der neben dem erstern stehende Gerichtsaktuar — dafür kann man ihn halten — mit der Brille auf der Stirne. Die Malerei fleissig, nur etwas geleckt.

No. 70. Die Kreuztragung „von *Détroy*“, wahrscheinlich Francois Détroy, geb. zu Toulouse 1645 † 1730, (s. oben gesch. Umr.). So gross das Bild an Umfang, so klein am Gehalt.

No. 72. Haman und Esther (siehe Buch Esther V. und folg.) „französische Schule“, manirirt.

No. 73. Die neapolitanischen Winzer, eine Copie nach P. Robert „von *Flaxland*“ in Strassburg. In der Form und in vielen Aeusserlichkeiten ist diese Nachahmung zwar ziemlich getreu, aber wir vermissen darin zum Theil Roberts Geist. Auch das Colorit schien uns nicht so rein, man möchte sagen ätherisch, wie in dem Original, welches übrigens *sehr schwer* wieder zu geben ist.

IV. Salle des Portraits.

No. 74. Allegorie, der h. Peter und der h. Paul

und Bischöfe „von *Ninet de l'Etain* (s. No. 59.)," gross, aber unbedeutend.

No. 77. Bar-Jesus erblindet vor dem Statthalter Sergius, „von *le Moine*" — Franz le Moine — geb. zu Paris 1688, starb 1737.*) Der Künstler liebte grosse Räume zu bemalen, und wie es scheint, auch in den Staffeleibildern den grossen Maasstab inne zu halten: dennoch bleibt wenigstens in diesem Bild der weite Platz ziemlich leer.

No. 78. Weibliches Portrait (ovale Form) „von *Rigault*" (Rigaud? siehe No. 58.). Zeichnung und Colorit nicht übel, der Ausdruck lebendig; das Costüm sehr ungünstig.

No. 79. Portrait von Kentzinger, gew. Maire von Strassburg „von *Gabr. Guerin*" (siehe No. 12. und 57) gewiss kenntlich, auch fleissig gemalt, aber etwas trocken.

No. 83. Portrait des Bildhauers Ohmacht „von demselben *Guerin*", ein vortreffliches Bidlniss, ausserordentlich charakteristisch, gefällig in der Anordnung, natürlich, wahr, lebendig; es spricht zu uns; das Colorit gediegen, meisterlich!

No. 84. Belisar, Copie nach „Gerard von *A. Wittmann.*" Das kolossale Originalbild befindet sich in der Leuchtenbergischen Gallerie in Münehen**); uns scheint diese Copie (in sehr verjüngtem Maasstabe) in Ausdruck

---

*) *Unsere Leser erinnern sich aus der Apostelgeschichte (Cap. 13.), dass als Barnabas und Paulus gen Paphos gezogen, sie bei Statthalter Sergius einen falschen Propheten fanden mit dem Namen Bar-Jesus, welchem dann Paulus prophezeite, er werde erblinden, was alsbald erfolgte.*

**) *Siehe Münchens Kunstschätze vom Verf. pag. 213.*

und Färbung treu und gut. Bekanntlich wurde Belisar, grosser Feldherr unter dem römischen Kaiser Justinian und von diesem mit allen Zeichen des Vertrauens beehrt, ein Opfer der Intriguen. Er musste in die Verbannung wandern. Aus seinem Schicksale componirte dann die Romandichtung eine furchtbare Leidensgeschichte: Belisarn werden die Augen ausgestochen, er, einst der Schrecken seiner Feinde, irrt, ein Bettler, in der Verbannung umher, der junge Führer, der ihm allein noch beigegeben ist, wird vom Biss einer Schlange getödtet und der geblendete Belisar trägt ihn fort. Dies ist der Moment, welchen der Künstler hier darstellt. Wir haben oben (gesch. Umriss) Gerard als einen der tüchtigsten Schüler von David bezeichnet: seine grösseren Composizionen Einzug Heinrichs des IV. in Paris, Schlacht bei Austerlitz, Amor und Psyche u. s. f., auch sein Belisar sind Belege hiefür. Aus dieser Copie kann man wenigstens einigermassen auf Gerard's Wesen schliessen. — Dr. Waagen gesteht ihm ein feines, edles, höchst gebildetes Gefühl der elegischen Art, reine Zeichnung, einen seltenen Sinn für Grazie und eine gute Färbung zu.

Noch finden sich in dieser Sammlung mehrere Büsten in Marmor und eine Anzahl Gypsabgüsse, bei denen wir uns nicht aufhalten können. Der Raum drängt. Unsere Absicht war, den Lesern, so gut es möglich war, eine Anschauung der *französischen* Schule zu geben. Trotz der grossen Lückenhaftigkeit dieser Sammlung gewährt sie doch einen Blick in die französische Kunst. Aus der ältern Zeit lernten wir z. B. Mignard vortheilhaft kennen. Von der neuern Schule können uns die Bilder von Guerin und Heim einen ungefähren Begriff geben.

Die Kunst in Strassburg dürfte übrigens, da Künstler und Kunstfreunde die neueste deutsche Schule im Allgemeinen lobend anerkennen, da auch der hier bestehende Kunstverein seit dem Jahr 1836 mit den Kunstvereinen von Carlsruhe, Mannheim, Darmstadt und Mainz eine neue Verbindung geschlossen hat, nach und nach sich wieder mehr von der französischen Schule entfernen und der deutschen nähern. —

Werfen wir einen Blick auf Strassburg zurück, so können wir mit den empfangenen Kunsteindrücken zufrieden sein. Wir erinnern an das herrliche Monument altdeutscher Baukunst, an die erfreulichen Erzeugnisse neuerer Skulptur, dann an die Glasmalereien und einzelne Oelgemälde.

Zerstreut mag sich in Privathäusern noch manches Sehenswerthe finden. Dies liegt uns aber zu ferne. Wir scheiden. —

Fahrt von Strassburg nach Carlsruhe.

Von Strassburg fahren die Dämpfer täglich, gewöhnlich Mittags 1 Uhr, den Rhein hinunter. Abends bei guter Zeit kommt man nach Mannheim. Vom Schiffe aus sieht man bei Speyer den *Dom* ganz nahe, Im Jahr 1030 von Kaiser Konrad II. gegründet und zur Ruhestätte der Kaiser von ihm bestimmt, ward der Dom 1061 von Heinrich IV. vollendet, 1450 aber durch Brandunglück hart mitgenommen, dann hergestellt, 1689 im pfälzischen Kriege von den Franzosen wieder sehr beschädigt, erst 1772 reparirt und 1793 neuerdings von den Franzosen übel zugerichtet. Von dem ursprünglichen Bau erhielt sich aber dennoch unter andern die aus rothen Quadersteinen bestehende Umfassungsmauer des Chors, welches sich gerade gegen den Rhein malerisch präsentirt und die byzantinische, rundbogige Bauart zeigt. Im Jahr 1772 erhielt der vordere Theil des Langhauses und das Innere eine neue Gestalt. Als schöner Ueberrest des ersten Baues gilt auch die Gruftkirche.*)

Doch wir verlassen schon bei Strassburg den Rhein, um über *Baden-Baden* nach *Carlsruhe* zu reisen, wohin nächstens eine Eisenbahn führen wird.

Ueber die reizende Lage von *Baden-Baden*, das Wogen und Treiben der Gäste während der Kurzeit kein Wort.

---

*) *Siehe Stieglitz, altdeutsche Baukunst* 1820.

Auch *mit Bezug auf Kunst* erwähnen wir nur der neuen *Trinkhalle*, welche bereits voriges Jahr unter Daçh gebracht war, ein *monumentales* Werk, welches aus der Hand des Architekten *Hübsch**) hervorgegangen, und durch grossartige Einfachheit sich auszeichnet. Das Gebäude theilt sich in zwei Hauptmassen: 1) Die Façade, 2) der Hinterbau. Die erstere dient als Halle für die Kuristen und bildet ein Oblongum, dessen günstiges Verhältniss an sich durch 16 hohe schlanke Säulen auf der äussern langen Seite und durch eine breite steinerne Treppe sich noch klarer herausstellt; überdem unterstützen die projektirten Hautreliefs in Stein, welche den Frontgiebel und die Querfelder über den Seitenthüren schmücken, die Fresken, welche die Rückwand der Halle zieren werden, vorausgesetzt, dass die letztern besser gelingen, als jene am Conversazionshaus, den monumentalen Charakter des ganzen Werkes. Wir finden alsdann Architektur, Skulptur und Malerei würdig vereinigt. — Der, übrigens unmittelbar mit der Halle vereinigte Hinterbau ist in ganz prunklosem Styl ausgeführt, nimmt eine starke Tiefe und Breite ein, und macht sich auch äusserlich gefällig. Hier soll der Quellbrunnen seine Stelle finden, und für andere Bedürfnisse der Kuristen gesorgt werden, wie denn überhaupt auf *Zweckmässigkeit* des Gebäudes alle Rücksicht genommen ist.

Im Speciellen verweisen wir noch im Innern auf die kunstvollen Gewölbe, mit denen die Halle eingedeckt ist, im Aeussern auf die einfachen aber ästhetischen Gesims-Verzierungen von gebrannter, farbiger

---

*) *S. über Hübsch — Carlsruhe.*

Erde. Sehr gut kommt es der Façade zu Statten, dass sie, auf hohen Fundamenten ruhend, sich tüchtig aus dem Boden heraushebt, ebenso ist dem ganzen Gebäude die Situazion, — mitten in den freundlichen Anlagen ungemein günstig. Welcher Unterschied zwischen der neuen und der alten Trinkhalle! Dieses Werk von Hübsch, an dessen glücklicher Vollendung wir nicht zweifeln, halten wir für die grösste Zierde von Baden-Baden im Gebiete der Baukunst. — Wir eilen nach Carlsruhe.

CARLSRUHE.

Physiognomisches.

An der Stelle, wo sich die Hauptstadt des Grossherzogthums Baden, der Sitz des Souverains und der höchsten Landesbehörden, in nicht unbedeutendem Umfang jetzt erhebt, sah man noch vor 130 Jahren nichts, als Wald und Einöde. Markgraf Carl Wilhelm, (geb. zu Durlach 1679 † 1738) legte den ersten Grundstein zu derselben am 17. Juni 1715;*)

Die Zahl der Einwohner beträgt beiläufig 20,000.

Das sociale Leben erschien uns angenehm; namentlich ist das sog. Museum ein Centralpunkt der Geselligkeit, wo man nach Tisch und Abends immer zahlreiche Gäste trifft. Der Fremde geniesst den Zutritt sehr leicht. Das Lesekabinet dabei enthält eine grosse Auswahl von Journalen und Flugschriften. —

Bälle, Concerte, Theater (im Ganzen gut besetzt), machen, wie anderwärts, die gewöhnlichen städtischen Vergnügungen aus. Wir fanden, es lasse sich in Carlsruhe recht angenehm leben, zumal süddeutsche Offenheit und

---

*) *Siehe auch die Inschriften der steinernen, in egyptischer Form erbauten Pyramide, — das Grabmal des Markgrafen — auf dem Marktplatz.*

Freundlichkeit sich als allgemeiner Charakterzug der Einwohner darstellt.

Schliesslich noch die Bemerkung, dass unter den öffentlichen Lehranstalten das polytechnische Institut sich mit Recht eines sehr verbreiteten Rufs erfreut.

Die Kunst.

*I. WERKE DER BAUKUNST.**)

Byzantinische oder altdeutsche Kirchen und Dome geben einer Stadt ein ehrwürdiges Ansehen und machen dieselbe sehenswerth, wenn sie auch sonst nichts von Kunst aufzuweisen hätte. Carlsruhe kann natürlich keine alten Baumonumente besitzen. Dafür bieten seine *neuesten* Werke dem Freund der Architektur nicht geringen Genuss.

Die Baugeschichte von Carlsruhe lässt sich in *drei* Perioden theilen: die *erste* reicht von seiner Erbauung bis zu Weinbrenners Auftreten, die *zweite* bis zu Weinbrenners Tod, die *dritte* umfasst die neue Zeit, — die Schule von *Hübsch.*

Die Gebäude, welche in die *erste* Epoche fallen, von dem halbkreisförmigen, geräumigen, massenhaften Schloss bis zu dem einfachsten Privatgebäude, sind meist im ältern französischen Styl aufgeführt; nur wei-

---

*) *Allg. Geschichtliches über Bauk. s. pag. 9 — 21.*

chen sie natürlich unter sich selbst, in den Massen und Gruppirungen, wie in den andern Ornamentirungen, die bald reicher, bald geringer sind, ab. Hässlich, zum Theil auch komisch sehen die ursprünglichen kleinen, noch vorhandenen einstöckigen *Mansardenhäuser* aus, welche der Bürger in dieser Form ausführen *musste*. *François Mansard*, geboren 1598 zu Paris † 1666, von welchem, als dem Erfinder des gebrochenen Daches der Name „Mansarden“ herrührt, stand übrigens seiner Zeit im Rufe des ersten französischen Architekten und hat allerdings relativ grossartige Monumente, z. B. das Lustschloss in St. Cloud erbaut. Seine Dächer fanden im vorigen Jahrhundert in mehreren Orten Eingang (s. auch Zürich, Meise, Krone etc.); sie bestehen aus zwei Dachflächen, einer untern, welche von den Dachbalken bis zum Kehlgebälk, und einer obern, welche von da bis zur First reicht. Der einzige Vortheil, den die Mansarden darbieten, liegt darin, dass man einen grössern Dachraum, als bei den einfachen schrägen Dächern gewinnt und leicht Dachstübchen anbringen kann. Die Kosten aber sollen zuweilen denen eines ganzen Stockwerks nahe kommen und die Nachtheile der leichtern innern Bauart in den Mansardenwohnungen sich oft so stark herausstellen, dass die neuere Architektur sie fast ganz aufgegeben hat.

Die *zweite* Periode. Friedrich Weinbrenner, geb. zu Carlsruhe 1766, studirte daselbst die Baukunst bis in sein 21stes Jahr, lebte hierauf drei Jahre als praktischer Baumeister in der deutschen und französischen Schweiz, besuchte dann die Bauakadamie in Wien und nachher (1791) das an Monumenten reiche Italien, wo er 7 Jahre blieb, und für *antike* Architektur entschie-

dene Vorliebe fasste. Im J. 1797 nach Hause zurückgekehrt, ward er als Bauinspektor, nachher als Baudirector angestellt und *gründete eine neue Bauschule*, aus welcher sehr viele geschickte Architekten, unter denen wir nur Hübsch in Carlsruhe und Moller in Darmstadt nennen, hervorgingen. *Als Lehrer* somit und auch als *Opponent* gegen das vorherige flache Bauwesen hat Weinbrenner um die Baukunst ganz gewiss grosse Verdienste, als *Schöpfer eines eigenen Styls* weniger. Er wollte zwar auf antiken Fundamenten eine klassische Bauart zu Stande bringen. Allein dabei berechnete er nicht genug, dass zwar dem griechischen Cultus und griechischen Clima die altgriechischen Tempel ganz angemessen waren, dass hingegen abgerissene Theile davon sich nicht wohl in die christlich-deutschen Kirchen verpflanzen lassen. Der von ihm gebauten evangelischen, wie seiner katholischen Kirche in Karlsruhe, deren Hauptfaçaden mit griechischen Colonnaden (dort korinthische, hier jonische Säulen) prangen, geht der *kirchliche* Charakter ab und die Vermischung antiken und modernen Styls macht trotz der kolossalen Massen, trotz alles Aufwandes von Pracht nicht einen wahrhaft imponirenden, feierlichen, ja nicht einmal einen günstigen Eindruck. Mit weit geringeren Geldmitteln würde die jetzige Kunst viel Zweckmässigeres herstellen, Weinbrenner's Civilgebäude schienen uns gelungener. Uebrigens, in dem er den verdorbenen Styl des 18. Jahrhunderts über Bord warf und der klassischen Architektur, wenn auch auf irrigem Wege, Geltung und Achtung verschaffte, ward er der *Vorkämpfer* der gegenwärtigen Periode und verbesserte wenigstens theilweise den Geschamck des Publikums. Wahrlich ein grosses Stück Arbeit, alte Vorurtheile — in irgend welchem Gebiet —

zu besiegen. In Carlsruhe nahm also die Entwickelung der Baukunst einen ganz naturgemässen Gang. Denn auf einen verdorbenen Zustand in der Kunst folgt in der Regel zuerst eine Periode, in welcher bloss der Schutt weggeräumt wird, und eine folgende Generazion pflegt dann etwas Besseres hinzustellen.

Dies Letztere war einem Schüler von Weinbrenner, *Heinrich Hübsch*, jetzt Oberbaurath und Chef der Civilbaudirektion, vorbehalten. Im J. 1795 in Weinheim an der Bergstrasse geboren, trat er 1815 bei Weinbrenner in die Lehre, unternahm 1817 seine erstere grössere Kunstreise durch Süddeutschland und nach Italien, war einer der ersten Deutschen, welcher (1818) Griechenland besuchte uud studirte, und kehrte dann 1820 nach Hause zurück; zwei Jahre später reiste er abermals, doch für kürzere Zeit nach Rom, erhielt 1824 einen Ruf an das Städelsche Institut in Frankfurt als Lehrer der Architektur und kam 1827 nach Weinbrenners Tod als Bauinspektor nach Carlsruhe.

Hübsch, von Natur mit einem scharfen, philosophischen Verstande und mit praktischem Blicke ausgerüstet, durch seine Studien ein vielseitig gebildeter Mann — er schreibt sehr klar und bündig — fühlte vor allen Dingen das Bedürfniss nach einem nationellen und eigenthümlichen, nicht entlehnten, fremdartigen Styl. Er hatte am Rhein die byzantinischen und altdeutschen Gebäude, in Italien die Basiliken, in Griechenland die dorischen, jonischen, korinthischen Monumente geprüft und eine allgemeine, sehr tüchtige, formelle Fachbildung sich angeeignet; aus den gesammelten Schätzen erzeugte er einen festen Styl in sich und *von Innen heraus.* Er entwickelte zuerst in einer

1828 zu Carlsruhe erschienenen Schrift, betitelt: „in welchem Styl sollen wir bauen," die Grundsätze, von welchen er ausgehe. In seinen „Bauwerken" (Carlsruhe 1838) bestätigte er im Wesentlichen das früher Ausgesprochene, welches, in kurze Worte gefasst, dahin geht, dass er dem byzantinischen oder Rundbogen-Styl, dessen weitere Entwicklung durch den ihn verdrängenden Spitzbogenstyl unterbrochen worden, wieder aufnehme, da er ihn *der feinern Ausbildung* für vollkommen fähig und für unsere Bedürfnisse passend halte. Er selbst äussert sich in dem zweiten citirten Werke dahin: „die Ausbildung eines, von conventioneller Nachahmung freien und dem Bedürfnisse unserer Zeit entsprechenden Rundbogenstyls war seit dem Beginne meiner *praktischen* Laufbahn mein unablässiges Streben." — Ferner erklärt er: „Gemeinschaftlich mit Italiens alten Basiliken traten mir die besten *byzantinischen* Monumente *am Rhein* entschieden als (natürlich frei zu behandelnde) Vorbilder oder vielmehr Wegweiser vor die Seele und blieben es auch bei meinem zweiten Aufenthalte in Italien."

Hübsch ist in unsern Augen einer der Hauptreformer deutscher Baukunst, der in *Süd*deutschland so originell dasteht, wie der leider voriges Jahr verstorbene Schinkel im Norden (Berlin), ebenfalls Stifter einer neuen Bauschule (Schinkel ist mehr ein *poetischer*, Hübsch mehr ein *philosophischer* Geist zu nennen) oder jene in grossen Monumenten verewigten Münchner-Architekten Ohlmüller, Klenze, Gärtner, Ziebland. Wer nur irgend mit den neuern Erscheinungen der Baukunst in Deutschland bekannt ist, dem kann nicht entgehen, dass dieselbe (wie die Malerei) in verschiedenen Gegenden einen totalen Umschwung genommen, eine *Radikalreform*

erlitten hat. Die ersten Architekten schlugen alle ein *neues*, von der Bauweise des vorigen Jahrhunderts völlig verschiedenes System ein, es war nicht ein Flicken und Restauriren des Gegebenen. Die vorhin bezeichneten Männer nebst einigen Andern z. B. Moller in Darmstadt sind die Korriphäen der jetzigen Baukunst. Ein Glück, dass Fürsten und Völker ihren Ideen beitraten.

Deutschland, und Baden insbesondere darf, auf Hübsch stolz sein, der es verstand, statt der unklaren Richtung von Weinbrenner einen festen Styl einzuführen.

Nun zur Spezialbeschreibung einiger wichtiger *Bauten von Hübsch.* Wir müssen, um an einem recht einleuchtenden Beispiel unsere allgemeinen Sätze über sein System klar zu machen, zuerst ein kirchliches Monument vornehmen; nachher die Civilgebäude.

1. *Die Kirche in Bulach*, ½ Stunde von Carlsruhe 1834 begonnen, 1837 vollendet, dient den Gemeinden Bulach und Beyertheim, welche auch die Material- und Beifuhren, die Kirchenstühle, Altäre u. s. f. aus eigenen Mitteln bestritten, gemeinsam als Kirche; die Domänenkasse bezahlte die eigentlichen Baukosten, nur 40,000 Gulden betragend. — Die Kirche hat eine Länge von 140′, eine Breite von 66′ und eine lichte Höhe des Mittelschiffs von 60′. Sie erreicht im Gesammteindruck die, wenn auch grössere und reichere, protestantische Kirche in Freiburg. Wir können uns im *veredelten byzantinischen Styl* nicht leicht ein gelungeneres, neueres Erzeugniss denken. Auf einer mässigen Anhöhe sich erhebend, präsentirt sich die Kirche schon von Ferne sehr günstig. Ihre Verhältnisse sind nobel und einfach. Die Hauptfaçade ziert ein grosser Eingang mit hübschen Ornamentirungen; hierauf Vorhalle und ein Haupt- und zwei Seitenportale, rundbogig, geschmackvoll. Das Schiff

ist auf jeder Seite von fünf, in der Mitte abgetheilten (im Halbzirkel geschlossenen), jedes Nebenschiff wieder von fünf, aber höhern, nicht abgetheilten, rundbogigen Fenstern durchbrochen. An den Nebenschiffen und dem Chor erheben sich zwischen den Fenstern leichte, zierliche Strebepfeiler, ebenso ziehen sich um die ganze Kirche unten Sockel, oben Friese. An das Chor lehnen sich die beiden Thürme an; ihre Spitzen sind schichtenweise mit hartgebrannten Backsteinen ohne Verputz gemauert und nur 4 ½″ dick.

Im Innern zwei Reihen von je vier schönen, achteckigen Säulen, welche Schiff und Abseiten trennen. „Was die Gestaltung der Deckengewölbe betrifft, sagt Hübsch, so wurden diese nicht auf die gewöhnliche Weise — wonach sie entweder Kreuzgewölbe oder Kugelgewölbe sind — an den Gurtbogen angesetzt, sondern sie bestehen aus Tonnengewölben, welche nach der Mitte der Schiffe ansteigend, gleichsam ein zweites Dach bilden, — und nach einem Stichbogen von 14′ Spann-Weite und von 2′ Pfeil gewölbt — nur einen halben Backstein (4 ½″) dick sind.“ Das Chor ziert eine im Rundbogen gehaltene Gallerie.

Der Betrachtende hat sich wohl überzeugt, 1) dass dieses Werk zwar den byzantinischen gleicht, doch im Speziellen edler und origineller durchgeführt ist, als viele *alten* jenes Styls; 2) dass diese relativ kleine, ganz einfache Kirche eine reinere Stimmung hervorbringt und einen würdigern Eindruck macht, als die kolossalen Kirchen in Carlsruhe; 3) dass sie sich überhaupt vor einer Masse neuerer Kirchen sehr vortheilhaft auszeichnet. Wir brechen unsere architektonischen Betrachtungen ab, um die *Fresken* im *Innern* von *Dietrich* in Stuttgart noch kurz schildern zu können.

Ueber dem Haupteingang der *englische Gruss*. Die Composizion zart; in den Farben viel Harmonie.

An den unmittelbar an das *Chor* anstossenden Querseiten; 1) neben dem Taufstein der Besuch der Maria bei Elisabeth; die Figuren, wie in den übrigen, nun folgenden Bildern fast lebensgross. Elisabeth drückt Maria freundlich die Hand, sie hinwieder fühlt sich heimlich bei ihr. Maria sanft, ihr Aeusseres jugendlich. Elisabeth würdig; neben ihr Zacharias, ihr Mann in seiner priesterlichen Kleidung, ein ausdrucksvoller Kopf. Hintergrund (Landschaft) einfach gehalten. Das Ganze von wohlthuendem Eindruck. Das Kolorit gelungen, die Farben nirgends weder grell, noch eintönig.

Gegenüber (neben der Kanzel) die Geburt Christi. Das Kind als selbstbewusstes höheres Wesen poetisch-kirchlich aufgefasst. Der junge Hirte, der zwar den Hut abnimmt, aber zweifelnd, ob ein solches Kind der Heiland sein könne, trefflich. Ganz gläubig dagegen betet es der ältere Hirte an, auch recht gut. Der Hintergrund ungekünstelt, das Ensemble ruhig, klar. Die Arbeit bis in die untergeordneten Details vollendet (man sehe die Gewänder, den Korb u. s. f.) Die Carnation rein und vom braunen Hirten bis zum blassweissen Kinde richtig individualisirt.

Im Chor:

1) Die Anbetung der 3 Könige. Maria und Joseph scheinen durch die Huldigungen, welche dem Kinde gelten, sich auch sehr gehoben zu fühlen. Der eine König (im violetten Mantel) mit grauem Haar, ein sehr charakteristischer Kopf. Die ganze Darstellung voll Bewegung und Handlung, Haltung und Schluss. Das Kolorit gut, die Perspektive ebenfalls; Zeichnung und Modellirung präzis.

2) Christus am Oelberg. In Christus die Bekümmerniss stark ausgesprochen. — Im Totaleffekt scheint uns dieses Gemälde die bisherigen nicht ganz zu erreichen.

3) Die Kreuzigung. Christus hat ausgekämpft. In seinen Zügen noch das vorherige stille Dulden zu lesen; auch der Leib in Zeichnung, Modellirung und Färbung ganz gut. Sonst viele schöne Einzelnheiten. Aber die Anordnung kam uns weniger glücklich vor; zwei Knieende, zwei Stehende, zwei Schwebende — zu viel Symmetrie.

4) Die Grablegung. Christi Charakter ähnlich den Zü- im vorigen Bilde, würdig; die ganze Handlung, wie er zur Grabstätte getragen wird, schön gedacht und ausgeführt; der Mann, welcher ihn unter den Armen hält, wie in Holbeins Passion, (pag. 333) eine klassische Figur. Die Frauen erreichen, so scheint uns, die männliche Gruppe an Schönheit nicht. Hintergrund, Luft, Engel auf den Wolken gut.

5) Die Auferstehung. Christus steigt aus der Gruft empor, die Wächter schlaftrunken; oben ein Kranz von Engeln. Ckristus, gleichsam neugeboren, viel jugendlicher, als in den vorigen Bildern — ein hübscher Gedanke. Ob aber seine Stellung gerathen sei, lassen wir unerörtert. Die Beleuchtung originell.

Der *Gesammteindruck*, welchen der ganze Gemälde-Cyclus macht, ist gewiss sehr befriedigend.

Der Künstler, Joh. Fried. Dietrich, wurde 1789 in Biberach geboren, studirte zuerst in Stuttgart, dann in Rom, wo er durch mehrere Bilder sich bekannt machte, von dem König von Würtemberg Aufträge erhielt, und endlich (1833) zum Professor an der kön. Kunstakademie in Stuttgart ernannt wurde.

Dem System der Alten, welchem auch überall die einsichtsvollern Architekten wieder Eingang zu verschaffen suchen, nämlich Architektur, Skulptur und Malerei in öffentlichen Monumenten zu vereinigen, ist Hübsch ganz zugethan. Wenn man einmal in Deutschland wieder an dieses Zusammenwirken der Künste sich gewöhnt hat, wodurch, beiläufig gesagt, jeder Zweig zur immer ernsteren Ausbildung angespornt wird, so dürften Baumonumente *ohne* die begleitenden Künste, selbst wenn sie an sich sehr trefflich sind, das Publikum doch nicht mehr vollständig befriedigen.

2) *Civilgebäude* in Carlsruhe von Hübsch.

a) *Das neue Akademiegebäude*, dazu bestimmt, die vorhandenen Kunstschätze, Gemälde, Vasen u. s. f. aufzunehmen, 1837 angefangen und schon ziemlich weit vorgerückt. Die Hauptfaçade, einmal vollendet, muss eine imponirende Wirkung machen. Der grossartige Portikus und die schönen Verhältnisse von Höhe und Länge des ganzen zweistöckigen Gebäudes meisterlich. Die im Rundbogenstyl ausgeführten Fenster, die Sockel, Ecken, Wandpfeiler, Säulen, Fenstereinfassungen, Gurten und Gesimse aus hellgrauem Sandstein einfach und geschmackvoll. Das Gebäude war, als wir unsere Notizen sammelten, erst im Werden; wir entlehnen daher aus der Beschreibung von Hübsch selbst Folgendes*): „Im *Innern*, werden alle Räume gewölbt. Die Säulen und überhaupt die Steinhauerarbeiten des Treppenhauses bestehen aus verschiedenen, theils weissen, theils röthlich geflammten Sandsteingattungen, welche sehr feinkörnig sind und Politur annehmen. Die in den Sälen befindlichen Säulen bestehen aus blass-röthlichem

*) *Siehe Bauwerke von Heinr. Hübsch*, 1. *u.* 2. *Heft*, *Carlsruhe u. Baden* 1838.

Marmor und dessgleichen werden hoffentlich im Innern *alle* Sockel, Thür- und Fenster-Einfassungen mit Marmorplatten verschiedener Gattungen bekleidet werden. — Bei der innern Eintheilung gab ich absichtlich den Räumen sehr verschiedene Grössen, weil hier Abwechslung, wie wir sie in Italiens Museen sehen, nicht allein an und für sich einen angenehmen Eindruck hervorbringt, sondern auch für die zweckmässige Aufstellung so verschiedenartiger Gegenstände günstig ist." —

„Von der Vorhalle aus, worin zwei Brunnen mit Statuen (die Skulptur und Malerei vorstellend) aufgestellt werden, gelangt man in das Vestibul, durch welches gerade aus eine Durchfahrt in den Hof führt und worin sich zu beiden Seiten die Treppen-Arme antreten, welche in die Corridors des untern Stockwerks und mit drei Windungen auf den Vorplatz des obern Stockwerks führen."

Von den Werken der *Malerei* in der Akademie später. Das Gebäude selbst aber scheint uns eines der schönsten Baumonumente in Carlsruhe zu sein.

b) *Die polytechnische Schule*, angefangen 1832, vollendet 1836. „Als diese Anstalt, sagt Hübsch, im Jahr 1831 neu organisirt war und eine viel grössere Ausdehnung erhalten hatte, indem den mathematischen Classen fünf Fach-Schulen (die Ingenieur-Schule, die Bau-Schule, die Forst-Schule, die höhere Gewerbs-Schule und die Handels-Schule) beigefügt wurden; so konnte das bisherige Local nicht mehr genügen und es wurde ein für die ganze Anstalt ausreichender Neubau beschlossen. Der gegebene, an der Hauptstrasse gelegene Bauplatz hatte bei einer Tiefe von 150′ eine Länge von 230′, welche aber nicht ganz überbaut werden durfte."

Die Hauptfaçade, welche sich nach unserer Ansicht wieder durch besonders schöne Verhältnisse auszeichnet und einen grossartigen Eindruck macht, besteht aus 3 Stockwerken von fein gestockten *rothen* Sandsteinquadern. Das dreifache Portal, wie die sämmtlichen Fenster haben rundbogige Form, und sind, gleich dem Hauptgesims und den Gurten, zwar einfach aber geschmackvoll — von *grauem* Sandstein — ausgeführt, was dem Ganzen eine angenehme Abwechslung in der Färbung verleiht. Treppenhaus und Gänge gewölbt. — Ueber dem Portal 2 Statuen (in Sandstein) von *Raumer*: Kepler, als Repräsentant der mathematischen Wissenschaften, Erwin von Steinbach als Repräsentant der Technik und Kunst.

Johann Kepler, 1571 zu Weil im Würtembergischen geboren, war bekanntlich einer der ersten Astronomen. Von ihm erfahren wir unter anderem aus Herschel*), dass er zuerst die elliptische Gestalt der Erdbahn bewies und dass die sog. drei Keppler'schen Gesetze (betreffend den Planetenlauf) zum Theil die Basis bilden, auf welche Newton seine Erklärung vom Mechanismus des Himmels gründete. Kepler starb 1630 in drückender Armuth.**)

Ueber *Erwin von Steinbach*, den Erbauer des Strassburgermünsters siehe pag. 433.

c) *Das Finanzministerium*, von 1829 — 33 erbaut,

---

*) *Die Lehren der Astronomie, aus dem Englischen von Nicolai, Heilbronn u. Leipzig* 1838.

**) *Kästner, der Mathematiker, sprach in einem Keplern gewidmeten Epigramme unter andern folgenden Gedanken aus:*

„Er wusste bloss die Geister zu vergnügen,
„Drum liessen ihn die Körper ohne Brod.“

von ansehnlichem Umfang und würdigem Charakter. Die Hauptfaçade bildet einen Mittelbau von drei Stockwerken und zwei Flügel von zwei Stockwerken. Im ersten Stock des ganzen Gebäudes rundbogige, im zweiten und dritten geradlinigte Fenster. Mauer, Sockel, Säulen, Gesimse und übrige architektonische Verzierungen am Gebäude sehr elegant, Der Haupteingang ein dreifaches Portal, rundbogig. In den Lunetten der Vorhallen grosse, in Bronze gegossene Medaillons, Fürsten aus dem regierenden Hause Baden-Durlach. Das Gebäude in der Hauptform ein unregelmässiges Viereck. welches einen grossen Hofraum einschliesst; die gegen den letztern gekehrten Seiten des Gebäudes nehmen einen gleichsam klösterlichen, einsamstillen Charakter an. Mit grosser Geschicklichkeit hat Hübsch die Unregelmässigkeit des Bauplatzes durch Vermittelungen und Uebergänge zu verbergen gewusst. — Der Treppenbau, wie überhaupt die *innere* Eintheilung zeichnet sich durch Zweckmässigkeit aus. Da das Gebäude von allen Seiten zugänglich sein sollte, so brachteHübsch *vier* Treppen an, deren Antritte zwar vorzugsweise Haupteingängen zugewendet sind, deren Austritte aber in den vier Ecken des Quadrats endigen, alle zierlich gebaut, von solidem und doch leichtem Aussehen. Dreizehn Oefen im Keller heizen das Gebäude mit erwärmter Luft.

d) *Das Landesgestüt*, ausserhalb der Stadt, 1838 erbaut, dürfte besonders seiner gut berechneten Einrichtung wegen die Pferdeliebhaber interessiren.

Noch existiren in Carlsruhe andere Gebäude von Hübsch, auch einige Thore, aber wir können uns dabei nicht aufhalten. Zum Schluss zählen wir nur noch folgende Monumente (ausser den gesehenen) auf,

die er entweder selbst ausführte oder welche nach seinem Plane ausgeführt wurden:

Die evangelische Kirche zu Barmen bei Elberfeld, sein erstes grosses Gebäude; das Waisenhaus zu Frankfurt; die evangelische Kirche zu Zaisenhausen; (zwischen Carlsruhe und Heilbronn an der Landstrasse); die evangel. Kirche zu Epfenbach, (unweit Heidelberg); die evangel. Kirche zu Bauschlott (unweit Pforzheim); die kathol. Kirche zu Dürrheim (bei Donaueschingen); die Kirche für die kathol. Gemeinde zu Rothweil (unweit Freiburg) — indessen wurde von Hübsch's Plan hier vielfach abgewichen; — die kathol. Kirche zu Stahringen am Bodensee. Zu der Kathedralkirche für den Bischofssitz Rottenburg im Königreich Würtemberg hat Hübsch auf Veranlassung des Bischofs von Keller einen Entwurf ausgearbeitet, der aber wegen der Kosten noch nicht zur Ausführung kam. Aus Allem geht wohl deutlich hervor, dass Hübsch auch in weitern Kreisen Anerkennung gefunden hat. Aus seiner Hand werden noch manche schöne Werke aus seiner Schule noch viele tüchtige Meister hervorgehen.

II. SKULPTUR.

Wir haben auf unserer Reise die Erfahrung gemacht, dass dieses Feld der Kunst, ausgenommen in der byzantinischen Zeit und während der Erbauung der mächtigen Dome, verhältnissmässig wenig am Oberrhein kultivirt wurde. Nachdem aber die veredelte Baukunst mit der Bildhauerei wieder ein enges Bündniss geschlossen und überdies der Sinn des Publikums für Kolossalstatuen berühmter Männer erwacht ist, wird

für die Skulptur bald allenthalben eine neue Aëra beginnen.

In Carlsruhe finden wir bis jetzt keine Bildhauerarbeiten *ersten* Ranges. Dennoch ist die, Schwanthalern übertragene, Kolossalstatue des Grossherzogs Karl Friedrich, welche auf dieses Prädikat gewiss wird Anspruch machen können, nicht vollendet. Sie soll auf den freien Platz vor dem Schloss kommen.

In der protest. Kirche finden wir Bildwerke von *Ohmacht.**) Christus am Kreuze (am Altar), überlebensgrosse Figur, darüber zwei allegorische weibliche Gestalten, Liebe und Glaube. Nach den Kritiken, die wir schon davon gelesen, gingen wir mit grossen Erwartungen hin; aber namentlich Christus befriedigte uns nicht. Der Charakter schien uns unbedeutend, der Leib leer, und nur Einzelnes, wie z.E. die Füsse, geschickt behandelt; den Eindruck stimmt überdem noch die gänzliche *Vergoldung* (!) des Bildes herab. Besser, obgleich nicht gerade originell, die beiden Allegorien. Die Liebe ist als Mutter von 2 Kindern dargestellt, das eine tragend das andere führend; der Glaube, das Kreuz in den Armen haltend mit gefalteten Händen betend — beides ganz gebräuchliche Motivirungen. So weit sich die letztern Statuen auf Distanz beurtheilen lassen, liegt in den Physiognomien idealer Ausdruck, in den Figuren, namentlich in den Kindern ästhetischer Sinn des Künstlers, in der Draperie ein guter Styl. —

Von Bildhauer *Raumer* in Carlsruhe haben wir bereits die Statuen Erwin's und Keplers (pag. 521) gesehen; für recht gelungen halten wir seine Statue des vorigen Grossherzogs von Baden, Sandstein,

---

*) *S. über Ohmacht Strassb. pag. 494.*

kolossal, auf dem Brunnen zwischen der prot. Kirche und dem Rathhaus stehend. Die Physiognomie soll, wie man uns versicherte, sprechend ähnlich sein, die Figur ist in der Zeichnung richtig, die Haltung im Ganzen ungezwungen, die Kleidung militärisch-einfach, der Uebermantel gut gewählt. In edlerem Material ausgeführt, würde dieselbe Arbeit noch einen günstigern Effekt hervorbringen.

Auf der neuen Akademie zwei Kolossalbüsten in Alabaster, die Bildnisse Raphaels und Dürers von *C. Lotsch* (Rom 1840), welche von einem scharfen, gediegenen Meissel zeugen; die Physiognomieen aber kamen uns, offen gestanden, nach den von jenen Meistern bekannten *eigenen* Portraits fremd vor. Lotsch ist aus Baden gebürtig, ging zuerst bei Feodor in die Lehre, und kam dann 1823 nach Rom.

III. MALEREI.

Die Entstehung von Carlsruhe fällt, wie unser Leser weiss, gerade in die Periode der beinahe allgemeinen Ermattung der Kunst, in welcher sie meistens Erzeugnisse gebar, denen kaum ein anderer als ein dekorativer Werth zugestanden werden kann. Wir glauben daher (zumal bei unserem gedrängten Raum) über die *erste* Periode der Malerei in Carlsruhe schnell weggehen zu dürfen. Jos. Melling, in französischer Schule gebildet*), 1777 als Hofmaler in Carlsruhe angestellt, von welchem noch hie und da Altar- und

*) *Ueber dieselbe s. pag. 472–482.*

Staffeleibilder sich finden, mag als Typus jener Epoche hier bloss mit Namen angeführt werden.

Als *Uebergangsmann* zur zweiten Periode möchten wir *Ph. J. Becker*, geb. zu Pforzheim 1763 † 1829, gewes. bad. Hofmaler und Galleriedirektor bezeichnen. Nicht, dass er als Componist oder grosser Techniker sich hervorgethan, aber er hatte — wahrscheinlich eine Frucht seines Aufenthalts in Italien — doch schon eine klarere Einsicht in die Kunst und einen bessern Begriff von ihrer Bedeutung, und scheint als *Lehrer* nicht ohne Verdienst zu sein. Seine Schule genossen unter andern Feodor und Frommel.

Die *zweite* Periode beginnt zu Anfang dieses Seculum mit *Feodor* Iwanowitsch, Historienmaler,*) der, aus Kalmuckischem Stamme um das Jahr 1765 geb., als Kind von etwa 6 Jahren sammt der Horde, welcher er angehörte, von russischen Soldaten gefangen, nach Petersburg gebracht, dort von der Kaiserin, da man ihn vornehmer Abkunft glaubte, gepflegt, getauft und dann der damaligen Erbprinzessin Amalie von Baden überlassen wurde, welche für seine gute Erziehung sorgte. In Carlsruhe besuchte er die Schulen. Man hatte ihn zum Arzte bestimmt, er zeigte aber entschiedene Neigung für die Kunst und kam dann zu Melling, hernach zu Becker und endlich nach Rom,

---

*) *Der Historienmalerei werden wir immer einlässlicher gedenken, als der übrigen Zweige der Malerei, ohne dass wir uns wohl hierüber näher zu rechtfertigen brauchen, dass übrigens unsere geschichtlichen Bemerkungen über die Kunst in Carlsruhe nur s k i z z e n a r t i g sein können, versteht sich bei der ganzen Anlage unsers Buchs von selbst.*

wo er 7 Jahre zubrachte, sich das Studium der Antiken besonders angelegen sein liess, eine Reise nach Griechenland unternahm, 1806 von Grossherzog Karl Friedrich zum Hofmaler ernannt wurde, und zu seiner Zeit eines grossen Rufes genoss. Indessen scheinen uns seine Arbeiten den heutigen Anforderungen nicht ganz zu entsprechen. Wir glauben am besten zwischen ihm und Weinbrenner eine Parallele ziehen zu können. Des letztern Verdienst besteht, wie wir oben sahen, vornehmlich darin, den alten Rococo-Styl vertrieben und antiken Ideen Eingang verschafft zu haben, ohne dass er aber die letztern immer in seinen Bauten passend zu verwenden gewusst hätte. Gerade so scheint uns Feodor zwar seine Vorgänger an strengerem Studium, tieferer Auffassung der Kunst und inniger Verehrung der Antiken übertroffen, aber zu ängstlich an ihren äussern Formen festgehalten zu haben, — statt auf ihre Grundlage ein eigenes selbstständiges System zu erbauen. Wir verweisen auf seine biblischen Darstellungen in der protest. Kirche (Siehe unten). Der Künstler soll hauptsächlich den *Geist* der Antiken studiren, an ihnen vorzüglich seine Anschauungskraft im *Allgemeinen*, seinen Verstand, seinen Geschmack schärfen, nicht das Formelle davon sklavisch in sich verkörpern, und dann in seinen Composizionen bewusst oder unbewusst gräcisirend werden. Freilich ist es nicht jedem Künstler gegeben, von der gewonnenen *theoretischen* Bildung im *praktischen* Wirken den richtigen Gebrauch zu machen. Wer nicht einen lebendigen, *schaffenden* Geist besitzt, der lehnt — in kritischen Momenten — gar gerne an alte, bekannte Vorbilder an. Feodor aber gebührt, wie gesagt,

das Verdienst, den alten Schutt weggeräumt zu haben. Er starb 1821.

Ungefähr gleichzeitig mit Feodor wirkte *Carl Kuntz* als Thiermaler, geb. zu Mannheim 1770, der durch Weinbrenners Vermittlung als Hofmaler nach Carlsruhe gekommen war, nachher die Stelle eines Galleriedirektors erhielt und 1830 starb. Sein Vorbild war der bekannte Paul Potter, dessen überberühmte „pissende Kuh" er auch in Aquatinta herausgab. Seine Thierstücke sind im Durchschnitt von richtiger Zeichnung und guter, klarer Färbung; auch das Landschaftliche, besonders die Luft, wusste er geschickt zu behandeln. Unter den Thiermalern darf er in die vordern Reihen gestellt werden. Seine Kunst erbte sich auf seinen Sohn und Schüler fort, auf den wir kommen.

Die *dritte* oder *jetzige* Periode der *historischen* Kunst eröffnet *J. C. H. Coopmann*, geb. in Altona 1797, seit längerer Zeit Professor der Malerei am polytechnischen Institut zu Carlsruhe, ein Künstler, der, bei ebenso gründlichen Studien sich als Componist viel freier bewegt, als Feodor und in seine Darstellungen Einheit, Gefühl und Leben zu legen weiss. Wir verweisen auf seine Arbeiten in der prot. Kirche, (siehe unten).

Fräulein *Maria Ellenrieder*, 1791 in Constanz geboren, lebt nun seit einiger Zeit als Hofmalerin auch in Carlsruhe. Sie studirte früher auf der Akademie in München und neigte sich schon damals zum historisch-biblischen Fache, welches sie bis auf heute mit Vorliebe bebaut. Im Jahr 1820 ging sie nach Rom und kehrte 1825 nach Deutschland (Konstanz) zurück.

In ihren biblischen Darstellungen giebt sich ein sehr religiöser, mitunter an's Sentimental-Fromme streifender Sinn kund; man dürfte sie vermöge ihrer

Richtuug den weiblichen Overbeck oder Heinrich Hess nennen; ihr Pinsel ist sehr zart und weich; richtiges warmes Farbengefühl und feiner Geschmack gehören zu ihren Vorzügen. Ihre Bilder werden in der Regel nicht sowohl imponiren, als sanfte Gemüther anziehen und erfreuen, wie auch die Künstlerin gewiss selbst nicht jenes, sondern dieses vorzüglich erreichen will. Belege für unsere Ansicht unten. Neben dem historischen Fache bewegt sich die Künstlerin in einer besondern Art der Genremalerei — in Darstellungen von Kindern und Kindergruppen — mit vielem Glück. Doch können diese Kinder alle ihre Mutter nicht verläugnen, es spricht sich *Ein* Hauptcharakter (mild-jugendlich, niemals wild-jugendlich) in denselben aus. Sie liebt es, solche Idealköpfe in Pastell auszuführen, worin sie eine grosse Fertigkeit hat. Ueberhaupt kann man sagen, dass selten eine Dame zu solchem Grad der Kunst gelangt und dass sie in manchen Beziehungen höher steht, als Angelika Kaufmann (p. 229.).

Die Historienmalerei in Carlsruhe, welche seit Melling, von Stufe zu Stufe emporstieg, sollte endlich in der neuesten Zeit durch *klassische* monumentale Schöpfungen eine beneidenswerthe Höhe erreichen. Wir sehen nämlich im neuen Akademiegebäude Fresken von dem edelsten Styl entstehen. Ihr Schöpfer ist *M. von Schwind*, geb. in Wien 1804. Er lernte daselbst bei Lud. Schnorr, Bruder von Julius Schnorr, kam 1828 nach München, schloss sich enge an die Schule von Cornelius an, erhielt dort 1832 den Auftrag, ein Zimmer der Königin, im neuen Residenzbau mit Motiven aus Tieck (Genoveva, Fortunatus Wünschhütlein, Kaiser Octavian u. s. f.) zu schmücken, malte nachher in dem neuesten Flügel der Residenz zu München eine ausgezeichnete

Composizion den geistreichen Kinderkranz, wovon die Akademie in Karlsruhe den Carton besitzt, schuf 1838 bei Leipzeig Bilder aus Amor und Psyche, und vollendete seither in Wien Ritter Curt's Brautfahrt (s. Göthes Gedichte), ein Staffeleibild, welches in Deutschland überall sehr günstig beurtheilt wurde und jetzt im Besitz des Grossherzogs von Baden ist. Wir sahen die Skizze: der Künstler hat auf glückliche Weise die Aufgabe gelöst, ein *Lustspiel* auf die Leinwand überzutragen. „Widersacher, Weiber, Schuldner“ (Manichäer) belagern den geplagten Ritter; Humor belebt alle Theile des Bildes. Im Jahr 1839 endlich kam Schwind nach Carlsruhe, um die ihm übertragenen Fresken auszuführen, welche wir alsobald prüfen. Aus allen seinen Arbeiten, welche wir kennen, ziehen wir den Schluss, dass er dem epischen, dramatischen, lyrischen und komischen Fache gleich gewachsen ist, — ein wahrhaft dichterisches und sehr produktives Talent.*)

Ehe wir aber zur Specialbeschreibung von Schwinds Gemälden übergehen, vollenden wir noch unsere allgemeinen Bemerkungen über die Kunst in Carlsruhe.

Grund, ebenfalls ein geborner Wiener, vor mehreren Jahren als Hofmaler nach Carlsruhe berufen, geniesst als geschickter Bildnissmaler, dem ein zarter, feiner Pinsel eigen ist, die Achtung des Publikums. Durch den Druck bekannt ist sein Bild der Grossherzoglichen Familie. Auch im Genrefach entwickelt Grund viel Grazie und Zartheit.

---

*) *Ausführliches über das Leben von Schwind siehe in der Wiener Zeitschrift für Literatur, Kunst und Mode, Nov. u. Decb.* 1840.

Ferner scheint *L. Wagner* ein gewandter Genremaler zu sein. Wir sahen zwar in Carlsruhe selbst nichts von ihm; aber ein Bildchen desselben, das eben jetzt, da wir die Correktur dieses Bogens besorgen, auf der Züricher Kunstausstellung sich vorfindet, „ein Maulwurfsfänger aus dem Murgthale," scheint uns des Künstlers Auffassungstalent und Humor hinreichend zu beurkunden. Das Bild fand auch allgemeinen Beifall.

Sodann vertritt das *landschaftliche* Fach Professor *Carl Frommel*, welcher 1789 zu Birkenfeld geboren, schon frühe die Kupferstecherkunst lernte, in der Oelmalerei aber bei Becker (s. oben) Unterricht genoss, später (1810) nach Paris ging, dann (v. 1812–17.) in Rom weilte, sich dort wieder im Kupferstich übte, und endlich 1817 die Stelle als Professor in Carlsruhe erhielt. Im Jahr 1824 reiste er nach London, um die Stahl-Aetzkunst in seine Gewalt zu bekommen, was ihm auch gelang, wie die vielen aus seiner Hand hervorgegangenen Blätter beweisen. So theilt er seine praktischen Arbeiten zwischen Stahl- und Kupferstecherkunst und Malerei. Von den Erzeugnissen der *letztern* Art in der Gallerie ein paar Bilder; auch sahen wir in seinem Atelier zwei grosse Gemälde, die zwar noch nicht weit vorgerückt waren, aber in der Anlage sich gut machten, und jedenfalls sehr malerische Gegenden darstellen: Heidelberg und Salzburg, beide treu und wahr aufgefasst. Täuschen wir uns aber nicht, so scheint Frommel der *Stechkunst*, mit der er auch seinen Beruf eröffnete, mindestens so eifrig zugethan zu sein, als der Malerei.

Endlich ist *Rudolph Kunz*, geb. zu Carlsruhe 1797, ein fleissiger Künstler, als *Thiermaler* in die Fusstapfen seines Vaters getreten.

Die Malerei in Carlsruhe, namentlich das historische Fach, ruht jetzt unzweifelhaft auf einer sichereren und breiteren Grundlage, als in den frühern Epochen und bei dem steigenden Sinn des Publikums für Kunst, bei der Begünstigung derselben von höchster Seite — der Grossherzog dürfte unter den jetzt lebenden Fürsten einer der thätigsten Mäcene sein — lassen sich von der Zukunft nicht geringe Erwartungen hegen.

Ein zwar schon früher bestandener *Kunstverein* hat sich in neuerer Zeit sehr ausgedehnt, steht „als Kunstverein für das Grossherzogthum Baden" unter dem Schutze des Landesfürsten und erhält auch, was vorher nicht der Fall war, Unterstützung von Staatswegen. Zweck des Vereins ist: — „den Sinn und die Liebe für die bildende Kunst zu verbreiten und dem Betrieb derselben förderlich zu sein."

Der Verein hat die eigenthümliche Einrichtung, dass wenn aus Mangel an Einsendungen nicht jeden Sonntag Kunsterzeugnisse ausgestellt werden können, man dannzumal vorzügliche Blätter aus dem Grossherzogl. Kunstkabinet zur Belehrung der Mitglieder im Vereinslocal mittheilt, eine anscheinend unbedeutende, aber gewiss sehr empfehlenswerthe Bestimmung, indem auf diese Weise die Kunstkenntniss des Publikums unvermerkt erweitert und sein Auge geübt wird. Es liesse sich denken, dass bei solchem Verfahren auch der Laie nach und nach ganze Schulen oder wenigstens die Hauptwerke einzelner Meister durch die Kupferstiche gleichsam spielend kennen lernte.

Ausser den *wöchentlichen* Ausstellungen findet *jährlich* eine allgemeine auf *Staatskosten*, aber unter Besorgung des Vereinsvorstandes, statt. Die allgemeinen Ausstellungen fallen um so ergiebiger aus, als

Carlsruhe mit Strassburg, Mannheim, Mainz und Darmstadt zu einem gemeinschaftlichen Turnus sich verbunden hat, so dass die sämmmtlichen Bilder der Reihe nach von einer Stadt in die folgende gelangen.

Nach dieser übersichtlichen Einleitung die *Beschreibung* der wichtigern Kunsterzeugnisse selbst.

A) In der *protestantischen Kirche* finden wir als Verzierung der Brustlambris des Lettners (Empore) einen Cyclus biblischer Darstellungen von *Feodor* und *Koopmann* (siehe oben), *grau* in *grau* gemalt, die Figuren ungefähr halblebensgross*). Was man jetzt grau in grau nennt, hiessen die alten Monochronen; die Italiener bezeichnen diese Manier mit „chiaroscuro,“ die Franzosen mit „en camaïen.“

Von Feodor: — von dem Haupteingang links angefangen, — 1) Der englische Gruss (Luc. I.) Der schwebende Engel schwer und im Verhältniss zu Maria sehr gross.

2) Die Geburt. Anordnung nicht übel, einzelne Köpfe und Stellungen gelungen, die Draperie nicht einfach genug.

3) Die opfernden Könige. Hier hatte dem Künstler offenbar der Charakter der antiken Basreliefs vorgeschwebt; absichtlich oder unwillkührlich sind ihm diese Christusverehrer zu griechischen Heiden gerathen, welche irgend einem ihrer Götter zu opfern scheinen. Dieser fremdartige Ausdruck in den Physiognomieen und in der ganzen Haltung fällt unangenehm auf.

4) Christus als Knabe im Tempel. Auch hier sehen die Schriftgelehrten und übrigen Juden wieder grie-

---

*) *Ueber die Skulpturen in dieser Kirche siehe oben.*

chischen Philosophen und Athleten ähnlich. Könnte man einzelne von diesen Köpfen aus dem Zusammenhang herausnehmen, — sie dürften als Typen hellenischer männlicher Schönheit und Kraft gelten.

5) Christus von Johannes getauft, gelungen in der Anordnung und in vielen einzelnen Figuren. Aber auch hier gräcisirte der Künstler. Im Vordergrund bringt er allegorisch den Jordan, ungefähr in der Gestalt eines Neptun, als Flussgott an, und die Schiffer, welche das Volk herüberführen, sind Copieen von Charon.

6) Die Hochzeit zu Cana: Die Gruppirung, in welcher überhaupt die Stärke von Feodor scheint bestanden zu haben, klar, viel Leben und Beweglichkeit. Christi Physiognomie und Figur aber missrathen (man sehe die verzeichneten Unterschenkel); die Draperie ziemlich verworren.

7) Christus im Schiff predigend, (s. Marc. 4). Der Ausdruck aufmerksamen Horchens der Männer, Frauen und Kinder sehr wahr. Der guten Gesammtwirkung schadet es, dass mehrere männliche Figuren zu sehr Modell stehen, nicht frisch genug aus der Phantasie des Künstlers hervorgingen.

8) Christus, wie er die Kindlein zu sich kommen lässt. Erwachsene und Kleine dürften, wie bei Overbecks gleicher Darstellung, mehr abgesondert gruppirt sein.

9) Heilung der Lahmen und Blinden — auf der Empore *gegenüber* —: Christus besser gedacht, als ausgeführt. Die drei symmetrischen Figuren rechts im Vorgrund etwas einförmig.

10) Todtenauferweckung. Das Erstaunen der Umstehenden in einzelnen Gesichtern richtig ausgesprochen.

Die nun folgenden Darstellungen verrathen, wie der Beschauer sogleich bemerkt, einen andern Meister. Die Auffassung ist im Durchschnitt natürlicher, freier, die Betonung kräftiger. Das Grau spielt mehr ins Bläuliche, Feodors Färbung mehr ins Bräunliche hinüber. Sie sind von Prof. Koopmann componirt und gemalt. Zuerst folgt Bild:

11) Das Abendmahl. Christus und die Apostel würdig, von wirklich christlichem Typus; Judas voll böser Gedanken, seine Züge aber nicht carrikirt.

12) Christus in Gethsemane (Lucas 22). Er ergibt sich mit Geduld doch schweren Herzens in das Unabwendbare. Von aussen kommen schon die Soldaten mit Judas, ihn zu ergreifen. Die 3 schlafenden Begleiter Christi eine recht hübsche Gruppe.

13) Die Kreuztragung. Wir fänden es besser, wenn dieses Bild etwas weniger im Basreliefstyl gehalten, die Figuren mehr hinter, als neben einander gestellt wären. Die vorliegende Darstellungsweise kann zwar unter Umständen sehr zweckmässig sein; nur in einer Kette von Bildern sollte, denken wir, jedes Glied, (jedes Gemälde) in der äussern Form möglichst dem andern entsprechen. Uebrigens von diesem Punkt abgesehen, erscheinen die Figuren in Charakter, Haltung und Zeichnung sehr lobenswerth.

14) Die Grablegung. Eine ruhige, wir möchten sagen, grossartige Composizion von guter Wirkung, im geistigen Ausdruck wohl eine der gelungensten des ganzen Cyklus.

15) Die Auferstehung. Christus steigt, neu geboren aus dem Grabe, sein Antlitz feierlich. In den Wächtern Furcht und Entsetzen; guter Contrast zu Christi imponirender Ruhe. Von der Seite her kommen „Ma-

ria Magdalena und die andere Maria das Grab zu besehen" (Matth. 28) und bringen Salben und Oel.

Endlich noch über dem Haupteingang (bei der Orgel) die 4 Evangelisten mit ihren Attributen (siehe pag. 405) ohne Zweifel wieder von Feodor. Die Köpfe abermals antik, nicht biblisch.

Das Altarblatt, Christi Himmelfahrt, gross, Fresko, von Ferd. Jagemann, geb. 1780 in Weimar † 1820, scheint uns in der Conception matt, selbst in Colorit und Zeichnung nicht befriedigend. Sonst ist man gewohnt, über diesen Künstler günstige Kritiken zu lesen. Er lebte die meiste Zeit in seiner Vaterstadt, bekleidete auch daselbst die Stelle eines Professors.

B) In der *katholischen* Kirche ein grosses Altarbild in Oel von Fräul. Ellenrieder: der h. Stephanus. Nach der Apostelgeschichte (Cap. 6 u. 7) wurden, als das Christenthum in Jerusalem um sich griff und den Aposteln neben dem Predigtamte nicht mehr Zeit genug übrig blieb, für die Armen gehörig zu sorgen, sieben Armenpfleger bestellt, unter diesen zuerst Stephanus. Derselbe ward als eifriger Christ vor den Rath geführt, falsche Zeugen traten gegen ihn auf und beschuldigten ihn der Gesetzlästerung. Nun hielt er eine scharfe Rede, deren Wirkung war, dass man ihn ergriff und steinigte. Diese Darstellung mochte um so eher in dieser Kirche ihren Platz finden, als Stephan speciell der Patron der *Pfalz* ist: aber sehr weise hat die Künstlerin den Moment der Exekuzion umgangen und stellt Stephan ohne Marterspuren als einen ruhig Sterbenden dar. Der Himmel hat sich geöffnet, Christus und

die Engel sind bereit, den Heiligen aufzunehmen. In seinem noch jugendlichen feinen Antlitz spricht sich Begeisterung über sein Loos aus. Die ihn umgebenden Männer, Frauen und Kinder, welche letztern die beifälligen Blicke des Publikums am meisten auf sich ziehen dürften, gleichen den Trauernden, die einen Freund ungerne verlieren, doch in seiner Erhöhung Trost finden. Die Engel hat die Künstlerin sehr wohl in möglichst ätherischen, zarten Formen gehalten, wie denn überhaupt die lichten obern Parthieen uns besonders gelungen scheinen. Die Composizion hat endlich Einheit und Schluss und das, zwar eigenthümliche Colorit, macht einen günstigen Eindruck. —

(Ueber Fräul. Ellenrieder siehe oben pag. 528.)

C) Im *Ständehaus*, Sitzungssaal der *ersten* Kammer, acht allegorische Figuren, *Tugenden* von *Schwind* halb - lebensgross, Goldgrund, in Oel untermalt und enkaustisch ausgeführt.

Der Name *Enkaustik* (*Wachsmalerei*) kommt aus dem Griechischen und bedeutet eigentlich: eingebrannt. Es geht nämlich bei dieser Malerei allerdings ein Brennungsprozess vor, indem die Wand, auf welche das Bild kommen soll, *in der Regel* vorerst einen leichten Wachston erhält, den man mit einer Pfanne voll glühender Kohlen, mit welcher der Grund, so nahe als möglich überfahren wird, festbrennt. Die Farben werden hierauf mit einer flüssigen Wachssubstanz gemischt und mit Haar-, nicht mit Borsten-Pinsel aufgetragen. Ist das Bild fertig, so geht dasselbe Brennungsverfahren, wie beim Grundiren, nochmals vor, wodurch die Far-

ben fest mit einander sich verbinden und verschmelzen, ohne dass der Schärfe der Zeichnung oder Modellirung desshalb Abbruch geschähe.

Schon die Alten bedienten sich dieses Materials. Doch was davon in Herkulanum und Pompeji zum Vorschein kam, wird als ziemlich mangelhaft geschildert. In der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wo durch Winkelmann das Interesse für die Kunst wieder angeregt ward, manchem längst vernachlässigten oder erloschenen Zweig wieder Aufmerksamkeit geschenkt ward, stellte man auch in der Enkaustik Versuche an. Dies that z. B. Philipp Hackert*). Doch müssen seine Proben nicht günstig ausgefallen sein. Er selbst gesteht wenigstens, man arbeite zum Theil auf's Grathewohl und könne sich beim Auftragen der Farben keinen klaren Begriff von ihrer Wirkung im eingebrannten Bild machen, und in der Retousche tappe man ebenso im Dunkeln.

Unserem Jahrhundert, speciell der vorleuchtenden bayerschen Hauptstadt, welche auch die Fresko- und Glasmalerei wieder in's Leben rief, war es vorbehalten, die Enkaustik auf einen hohen Grad der Vollkommenheit zu bringen. Franz Xaver Fernbach, *ein Badenser*, geb. zu Waldkirch, der zu Hause Zifferblätter für die Schwarzwälderuhren bemalte, kam mit seinem wenigen ersparten Gelde nach München auf die Akademie. Er erregte 1820 durch ein von ihm verfertigtes Mosaikbild Aufsehen. Der König unterstützte ihn und Fernbach machte auf der Universität Landshut in der Mineralogie, Chemie und Physik Studien, welche ihn später zu München in den Stand setzten, für die

*) *Siehe Hackert in Göthes Werken.*

Enkaustik eine Farbenscala herzustellen, die an Umfang und Kraft die Freskomalerei sogar überbietet. *Diese* Enkaustik gestattet überdies jede Art von Untermalung, Lassirung, Uebermalung und Nachbesserung. Man hat früher an ihrer Dauerhaftigkeit gezweifelt. Auf Mauern, welche leicht Feuchtigkeit fangen, wird sie sich allerdings, wie übrigens jeder andere Farbenstoff, nach und nach abblättern. Auf trockenen Wänden aber hält sie sich ganz gut; das wird jetzt kaum mehr bestritten. In München überwacht Fernbach alle enkaustischen Gemälde als Conservator.

Nun zu den Bildern selbst. Ihre zarte, und zugleich bestimmte Behandlung leuchtet gewiss jedermann schon beim ersten Blick ein. Zur Zeit, da wir unsere Notizen sammelten (Herbst 1841) waren *acht* allegorische Figuren fertig. In den offen gelassenen, länglichten Raum sollten nebst dem badischen Wappen noch 4 Figuren kommen, repräsentirend den Adel-, den Bürger-, den Gelehrten - und den Bauern-Stand.

Die *fertigen* Bilder stellen dar:

1) Virtus, Tapferkeit: ein Leopardenfell deckt theilweise Haupt, Hals und Leib; in der Rechten die Keule, das Symbol der Kraft (das auch Herkules trägt), dabei der Eichenzweig, der auf die *siegende* Stärke deutet, wie denn schon im Altherthum die Siegeskränze von der Eiche genommen wurden. Die Auffassung sehr gelungen; den weiblichen schönen Formen treu bleibend, hat der Künstler die Stärke dennoch in der Physiognomie und in der edlen Haltung des Körpers klar ausgesprochen. Form und Färbung des Gewandes sehr malerisch.

2) Sapientia, Weisheit, auf einem Thron, in der Linken ein Gesetzbuch, als Symbol, dass sie hier der Gesetzgebung speciell ihre Mitwirkung schenke. In der Rech-

ten leuchtet die Fackel, das Zeichen des Lebenslichtes, welches von ihr ausgeht. Die Darstellung plastisch.

3) Justitia Gerechtigkeit, den Zepter in der Rechten, in der Linken die Waage, streng zwischen Recht und Unrecht abwägend. Die Brust gepanzert, *falschem* Mitleidsgefühl verschlossen: ein sehr hübscher Gedanke. An den Seiten des Thrones, auf dem sie sitzt, die Fascen angedeutet. In die Physiognomie hat der Künstler das Bewusstsein eines reinen, sicher leitenden Gerechtigkeitsgefühls gelegt.

3) Prudentia, Klugheit, der Ausdruck des klaren Verstandes vorherrschend. Sie schaut nach der Seite hin, als ob sie ein Individuum beobachtete, das gerade im Begriffe stehe, einen unbesonnenen Streich zu begehen, und dem sie den Spiegel weisst, sich darin zu erkennen, eventuell, wenn dies nicht genügen sollte, Zaum und Gebiss, Attribute, welche Raphael der *Mässigkeit* beigegeben, bereit hält. Die Figur sehr graziös: Hals und Arme entblösst, die Farben in der Kleidung harmonisch; die Modellirung überall meisterhaft, das Ganze sehr ästhetisch.

5) Opulentia, Reichthum, in Gestalt eines geflügelten Jünglings, der Kopf einem edel aufgefassten jungen Bacchus nicht unähnlich, die Haare mit einem Kranz von Reblaub und Trauben umwunden, die Gesichtszüge lebendig, geistreich und von griechischer Schönheit; das Incarnat so brillant, als es sich nur irgend in der Oelmalerei erreichen liesse; die Figur elegant; rechts das strotzende Füllhorn, mit der Linken Blumen ausstreuend.

6) Fides, Treue, weibliche Figur, einen Stab in der Rechten, um welche sich Epheu, selbst ein Symbol der Treue und Anhänglichkeit, heraufrankt; zur Seite ein

Hund, ebenfalls das Bild der Treue und Ergebenheit bis in den Tod. (Der Hund des Ulysses ist von Homer wegen seiner Treue besungen; in mittelalterlichen Grabmälern ruhen die Statuen der Frauen nicht selten mit ihren Füssen auf Hunden als Symbolen ihrer ehelichen Treue.) Fides streichelt das gute Thier, das mit dankbarem Blick sie anschaut. Das Ganze von besonders günstigem Eindruck; in der Hauptfigur der Typus der Redlichkeit und Gradheit charakteristisch wiedergegeben; alles mit plastischer Schärfe ausgeführt.

7) Pietas, nicht so fast Pietät, als Religion bedeutend; kirchliche Auffassung. Die Pietas ist sehr ernst, mit der Rechten auf die Schrift sich stützend, mit der Linken das Kreuz haltend.

8) Pax, Friede, geflügelter Genius, einen Kranz von Aehren (die Früchte des Friedens) um das Haupt, in der Linken den Oelzweig, das Zeichen überstandener Noth (die Taube Noah's brachte ihn in die Arche). Der Genius löscht die umgestürzte Kriegsfackel an der zu Boden liegenden Rüstung aus; eine geistreiche, lebendige Conception. Um den nackten Körper ist ein Rosatuch geworfen. In der jugendlichen Physiognomie der Ausdruck heiterer, zufriedener Stimmung. Incarnat sehr zart und rein, die Figur zierlich.

Individuell spricht uns dieses Bild, dann Fides, Opulentia und Prudentia am meisten an. Dem Künstler hätten wir wünschen mögen, es wäre ihm ein grösseres Format gestattet gewesen. Den engen Raum aber hat er sehr geschickt ausgebeutet.

D) *Im neuen Akademiegebäude* die grossen *Freskogemälde* von Schwind, welche dem Gebäude *) nicht

*) *Ueber die Architektur desselben siehe oben.*

nur eine hohe künstlerische, sondern auch eine kunsthistorische Bedeutung verleihen, indem sie als die *ersten* Erzeugnisse der *jetzigen deutschen Historienmalerei* erscheinen, welche Carlsruhe besitzt.

Die Freskofarben sind für *grosse* Unterehmungen ein ganz geeignetes Material. Michelangelo und Raphael brachten sie hauptsächlich in Flor (im 16. Jahrh.); später mit dem Sinken der Kunst nahm ihr Gebrauch wieder ab, und erlosch nach und nach. Kaum aber traten in unserem Jahrhundert Männer, wie *Cornelius*, *Overbeck*, *Veit*, *Schadow* auf, als auch durch sie die Freskomalerei von Neuem zu Ehren gezogen wurde. Söltl nennt Cornelius (geb. zu Düsseldorf 1787) geradezu „den Wiedererwecker der Malerei in frischem Kalk.", der nur diese Art zu malen, für epische Darstellungen geeignet halte.

Schon in Rom, im 2ten Jahrzehend unseres Jahrhunderts malten die obenbenannten *vier* Künstler gemeinsam eine Reihe von Freskogemälden, *zuerst* in der Wohnung des preussischen Gen. Consuls Bartholdi, hierauf in der Villa Massimi. Dies waren wichtige Schritte, um einer bessern Kunst und speciell der Freskomalerei Eingang zu verschaffen und sie auch nach Deutschland zu verpflanzen. „Diese Arbeiten, sagt Raczinski, bilden die *erste Epoche* einer neuen grossartigen deutschen Kunst." An dieselben reihten sich mehrere Darstellungen, ebenfalls in der Villa Massimi in Fresko ausgeführt, aus Ariosts rasendem Roland an, von Julius Schnorr, (seit 1827 Professor in München) der 1818 nach Rom kam. Welche herrliche Monumente stellte dann nicht Cornelius (nebst Andern) in München al Fresko auf. *) Sein Göttersaal,

*) *Siehe Münchens Kunstschätze vom Verfasser.*

sein Heroensaal in der Glyptothek, seine biblischen Bilder in der Ludwigskirche! Schnorr, Zimmermann, Hess und viele Andere leisteten und leisten ebenfalls Klassisches in der Münchener-Freskomalerei. Aber auch in andern Städten Deutschlands, z. B. in *Bonn*, schmückte schon in den zwanziger Jahren Götzenberger, ein Schüler von Cornelius, die dortige Aula mit 4 grossen Fresken, die 4 Fakultäten darstellend. In *Frankfurt* erhielt das Städel'sche Akademiegebäude unter und durch Veit grosse, bedeutende Wandgemälde. Kurz, mit der neuen deutschen Kunst wird auch die Freskomalerei in Deutschland immer mehr einheimisch.

Mit Bezug auf die *Manipulation* al Fresko noch ein paar Worte. Während die meisten Gattungen der Malerei eine gewisse Grundirung und Untermalung des Bildes erlauben, auf welcher dann bis zur Vollendung desselben fortgebaut wird, muss die Freskomalerei auf diesen Vortheil verzichten. Sie kann ihren Vorwurf nur stückweise zusammenbringen und zwar muss das Stück, welches am Morgen angefangen wird, am Abend vollendet sein. Auf die roh abgeriebene Mauer trägt man nämlich einen glatten, natürlich etwas dichten, nicht ganz flüssigen Kalkgrund auf; während derselbe noch weich, nassfeucht ist, werden die mit Wasser gemischten Farben hineingemalt und gleichsam mit dem Kalk verschmolzen. Sobald der letztere ein wenig zu trocknen anfängt, wird er zähe und die Farben lassen sich dann nicht mehr verarbeiten. Darum malt der Künstler z. B. am ersten Tag einen Kopf, am zweiten Brust und Arme. An diese knüpft er die weitern Fortsetzungen auf gleiche Weise an. So kommt zuletzt aus diesen Zusammenfügungen eine Figur zu Stande. Wie die Einzelfigur, muss er das ganze Bild

behandeln. Gewöhnlich fangen die Freskomaler in der obern rechten Ecke desselben an und fahren zur Linken hinüber. — Es ist noch zu bemerken, dass die Farben, wenn sie aufgetragen werden, ganz anders aussehen, als wenn der Kalk trocken ist, — z. B. das zarte Kinder-Kolorit in diesem Gemälde von Schwind war bis zum Stadium der eintretenden Trockenheit gewiss bläulich-roth; der Künstler muss also berechnen, wie der nasse Ton später sich zeigen werde und er muss schon, wenn er den Hintergrund anlegt, die Färbung so treffen, dass sie zu den oft erst Monate, sogar Jahre nachher hinzukommenden letzten Massen des Bildes passt. Nur Muth und Uebung lernen diese Schwierigkeiten besiegen. Den Geübten aber ist die Freskomalerei gewöhnlich sehr lieb, weil man wirklich damit viel ausrichten kann, und verhältnissmässig doch rasch vorwärts kommt.

Ueber das grosse Gemälde von Schwind, *an der Rückwand*, das zwar erst ungefähr zu einem Drittheil fertig war, als wir unsere Notizen sammelten, sind wir doch, weil wir den Karton und die Farbenskizze sahen, im Stande, jetzt schon in der Hauptsache ein Urtheil zu fällen.

Die Composizion stellt die Einweihung des Freiburger Münsters durch Herzog Konrad von Zähringen vor *). Vor dem mit Guirlanden bekränzten Eingang der Kirche auf der Treppe zwei Gruppen: rechts die *Werkleute* des Münsters, der Baumeister den Plan in der Rechten, mit der Linken auf das Modell deutend, welches ein Knabe hält, hinter jenem der Zimmermann mit dem Winkelmaass, ihm zur Seite der Bild-

---

*) *Siehe Freiburg pag.* 368.

hauer mit dem Hammer, zwischen den letztern der Polier, (den Oberbaurath Hübsch darstellend), etwas isolirt (neben dem Knaben mit dem Modell) Erwin von Steinbach mit der Erwinsblume *). Die andere Gruppe bei der Treppe der Magistrat von Freiburg, zuvorderst der Bürgermeister (mit der Kette), dann der Syndikus, hierauf der Rottmeister (mit der Fahne), endlich der Stadtschreiber.

Sodann zerfällt das Bild weiter in zwei Hauptparthieen. *Rechts*, den Zug eröffnend, Herzog Konrad, Ahnherr des Badischen Hauses mit der Stiftungsurkunde des Münsters, dann seine Söhne, der nähere als Fahnenhalter, ein stattlicher Mann, der andere, tiefer im Bilde, der Bischof von Lüttich, den Schädel des heil. Lambert tragend**). Der Fahnenhalter, in welchem der Künstler den jetzigen Grossherzog darstellen wird, führt an der Hand den Erbprinzen, einen jungen Knaben; vor ihm ein Ebersteiner als Page, auf den badischen Schild sich stützend; hinter dem Bischof von Lüttich der Fürst von Fürstenberg (Donaueschingen), Schwager des Grossherzogs. Folgen weibliche, gekrönte Figuren, die Grossherzogin und die Prinzessinnen; weiterhin Hofdamen, alles in mittelalterlichem Costüme, ferner zwei Reiter, der eine mit der Blechhaube der jetzige Oberst Krieg, der andere der General Tettenborn; endlich die ersten Ansiedler und Bürger von Freiburg, Jäger, Fischer, Bergleute. *Links* die kirchliche Gewalt. Voran fünf Chorknaben, singend, dann ein Priester mit dem Kreuz, zwei andere mit Lichtern; hierauf der erste Bischof von Freiburg, hinter ihm zwei Messknaben; nun mehreren Mönche,

*) *Siehe Strassburg pag.* 433.

**) *Siehe Freiburg pag.* 396.

einer von ihnen Berthold Schwarz, weiterhin Bürgersleute, eine Hochzeitgruppe, der Alte als Brautführer, der Bräutigam zwischen zwei Mädchen einhergehend, dann eine Taufgruppe; endlich eine auf das Erndtefest bezügliche Parthie.

Aus den Kirchenfenstern sehen Knaben dem Zug zu; *rechts* neben dem Gebäude auf dem Gerüste ebenfalls Zuschauer, der kurze, dicke Mann Schwind selbst; *links* auch auf dem Gerüst Bauleute und zu unterst der Teufel, der bei jedem Kirchenbau nach der Legende erscheint. Im Hintergrund: links der h. Bernhard an der Spitze von Kreuzfahrern (s. oben pag. 368) rechts das alte Schloss von Freiburg.

Dies das *Faktische.* Nun die *Kritik.*

Ceremonielle Darstellungen zählen wir zu den schwierigsten Aufgaben historischer Kunst, weil hier nicht eine rasche That oder eine die allgemeine Spannung aufregende Handlung vor sich geht. Derartige Composizionen gerathen leicht steif. Der ganze *äussere Bau* dieses Bildes aber ist meisterlich und um so kühner, als dabei streng nach *symmetrischen* Regeln verfahren wurde, während gerade die Symmetrie im Gemälde sehr gern zur Einförmigkeit beiträgt und daher auch von Manchen geradezu aus der Kunst verwiesen wird. Allein Schwind wiederlegt diese absolute Regel praktisch. Obgleich er die Kirche, welche zu weihen ist, in die Mitte des Bildes setzt, rechts und links gleichmässige Massen von Figuren anbringt und von beiden Seiten her ungefähr gleiche Züge einher schreiten lässt, ist doch diese Symmetrie nicht eine studirte, sondern eine zufällige, natürliche. Denn es findet sich nirgends eine schläfrige Parthie oder Einzelfigur. Die sämmtlichen, vorgeführten Gruppen er-

scheinen weder mager, noch überladen. Mit ebenso viel Geist und Humor, als klarer Berechnung hat der Künstler vortreffliche, doch nicht zu viele Episoden in die Composizion eingeflochten, z. B. rechts am Schluss des Zuges das über den Bach springende, von dem Vater gehaltene Knäbchen, mit dem Hund spielend; links im Vordergrund die knieende Tochter mit einem jüngern Bruder; in der Mitte des Bildes das auf der Treppe sitzende Mädchen, die Mönche anstaunend; rechts Erwin von Steinbach; endlich die kleinen niedlichen Bursche unter den Kirchenfenstern, die Figuren auf dem Gerüste und die Kreuzfahrer im Hintergrund.

Als einen grossen Vorzug des Bildes betrachten wir ferner die geschmackvolle Farbenanwendung, welche wir zwar grossentheils nur aus der Farbenskizze kennen. Aber das Gebilde muss sich glänzend ausnehmen, wenn einmal der Zähringer und die grossherzogliche Familie in ihren reichen Gewändern, dann die Geistlichen in ihren feierlichen Ordenskleidern, endlich die Bauersleute in ihrem Schwarzwälder-Costüme vollendet da stehen. Dieser wechselnde und zugleich harmonische Farbenschmuck wird *die Folie* des Gemäldes bilden.

Neben diesen *äussern*, verdienen aber die *innern* Eigenschaften der Conception, welche jedem Werke hauptsächlich den geistigen Werth geben, die grösste Aufmerksamkeit. Wir fassen sie in zwei Rubriken zusammen. 1) Reichthum und logischer Zusammenhang der Gedanken; 2) würdige und charakteristische Individualschilderungen.

Ad 1) Die wichtigsten Beziehungen in der Geschichte einer Kirche deutet uns der Künstler *symbo-*

lisch an. In der Gruppe der Baumeister die *erzeugende* Kraft, von welcher Errichtung und Vollendung derselben ausgeht, in dem Stadtrath die *materielle* Kraft, welche die Mittel zu ihrem Baue verwaltete; in den weltlichen Herrschern die *erhaltende* Gewalt, ohne deren schützenden Arm nichts Grosses entstände oder von Dauer wäre; in der Geistlichkeit die *segnende* Macht, unter deren Schatten das Gebäude seine Bestimmung als Tempel erfüllt und dem Bürger (s. die folgenden Gruppen) bei Verlobung, Kindtaufe u. s. w. als geweihte Stätte dient.

Gedankenreich ferner, neben den schon berührten Episoden, die Einflechtung *historischer Personalitäten*, in denen immer eine *allgemeine* interessante Seite sich auffinden lässt, gerade wie Cornelius in seinen Bildern und namentlich im jüngsten Gericht das gleiche System befolgt, allgemeine Verhältnisse durch einzelne Individualitäten anzudeuten. Wenn Schwind uns z. E. Erwin von Steinbach vorführt, so will er uns nicht bloss sein Bild zeigen, sondern uns an den grössten Repräsentanten altdeutscher Baukunst erinnern; in Ob. Baur. Hübsch sehen wir den Gründer einer neuen deutschen, respective badischen Baukunst (Schule); in Berthold Schwarz nicht den blossen Mönch, sondern den Mann, der durch seine Erfindung eine allgemeine Umgestaltung vieler menschlicher Einrichtungen bewirkte; in dem Grossherzog stellt der Künstler zwar den Landesfürsten, zugleich aber auch den Beschützer der Kunst uns vor. In Obrist Krieg und in Tettenborn, dem speciellen Gönner von Schwind, wollte er ohne Zweifel theils den Wehrstand, theils wieder die Freunde der Kunst verewigen. Darin liegt die Grösse des Componisten, dass er nicht nur durch wohlgelungene Gruppen und Ge-

stalten und durch gediegene technische Bearbeitung dem Auge ein gefälliges Bild vorweist, sondern dass er, wie gesagt, einen anscheinend unfruchtbaren Vorwurf zu *vergeistigen* versteht.

Ad 2) Ein Hauptvorzug dieses Werkes besteht ferner in der *psychologischen* Stärke, welche der Künstler in allen Gesichtern entfaltet. Es sind lauter *Charaktere.* Welch' ein ganzer deutscher Mann, beharrlich, ehrlich, verständig — der stämmige Baumeister mit dem rothblonden, dicken Haupthaar und Bart! Der Bildhauer (mit dem Hammer, Profil), obwohl ganz anders aufgefasst, ebenfalls *nationell.* Ob. Baur. Hübsch, in Haaren und Gewand altdeutsch dargestellt, eine philosophische Physiognomie, an manche Bildnisse von van Eyk oder Schoorel erinnernd. Der Zimmermann daneben im Charakter eines anspruchlosen Klostergeistlichen gehalten (vielleicht wollte Schwind durch ihn andeuten, dass im früheren Mittelalter die Künste und namentlich die Baukunst von den Geistlichen geübt ward). Der Jüngling, welcher das Modell des Münsters hält — beiläufig gesagt, eine höchst elegante Gestalt, — wieder ein ächt deutsches Gemüth, offen, gesund an Leib und Seele, von lieblichem Antlitz, schönen blauen Augen, blonden Locken.

In der stadträthlichen Gruppe der Bürgermeister würdig; nicht Eitelkeit, sondern erlaubter, auf ein thaten- und erfahrungsreiches Leben gegründeter Stolz spricht aus ihm. Der Syndikus, nicht so alt wie der vorige, ein ernster, feiner Mann, der Schwerpunkt im Stadtrathe; wo er sein Gewicht einlegt, sinkt die Schaale. Der Rottmeister (Fahnenträger) im kräftigsten Alter, von merkwürdigem Aussehen: er scheint von romanischen Eltern entsprossen, nach Freiburg

übergesiedelt, in kriegerischen Gefahren der Tapferste gewesen und dafür von den Bürgern zu Ehren und Aemtern berufen worden zu sein. Diesen Typus von Gesichtern findet man unter dem kräftigen Männerschlag von Graubünden (in der Schweiz) nicht selten. Endlich der Secretair (das Tintenfass in der Hand), jung, verständig. Durch die verschiedenen Altersgrade dieser 4 Männer wollte der Künstler wohl die Mischung verschiedener Kräfte in den Behörden als die *normale* andeuten: die Jüngern anregend, die Aeltern mässigend.

Die Einzelfiguren auf dem Gerüste recht ausgeprägte Handwerkerphysiognomieen; selbst der Teufel charakteristisch, der vor Wuth über die neue Kirche die Zähne auf einander beisst. Nur sich selbst hat der Künstler nicht am besten bedacht. Sein eigener wirklicher Kopf trägt entschieden den Stempel von Geist und festem Sinn und ist in den Formen sehr hübsch. In dem *gemalten* vermissen wir dies zum Theil. Lieblich dagegen und wieder höchst elegant sind die Knaben, welche aus den Fenstern aufmerksam dem Zuge zuschauen, keiner wie der andere, aber das Treuherzige und Natürliche dieser kleinen Wesen meisterhaft ausgedrückt. In Erwin von Steinbach liegt schon der grosse Geist, der sich später in ihm offenbarte.

Ferner: Herzog Konrad von Zähringen, eine mittelalterlich-feierliche Erscheinung, hager, das Gesicht ernst und würdig, dabei ein milder Zug um den Mund, eine schöne, ideale Auffassung des badischen Stammhalters. In der grossh. Familie tritt, so weit wir aus dem Carton lesen konnten, namentlich *Schönheit* der Gesichts- und Körperbildung und freundliche Gesinnung gleichsam als *Familienzug* in Haupt und Gliedern her-

vor. Der Bischof von Lüttich, ein fein-geistlicher Herr. Hinter ihm der Fürst von Fürstenberg (mit der Rüstung) als ächt deutscher starker Degen, als ein Pfeiler des Staats dargestellt. Ebenso die beiden Reiter Krieg und Tettenborn, welche ganz den mittelalterlich-ritterlichen Typus tragen und etwa an Ulrich von Hutten oder Franz von Sickingen erinnern.

In der wogenden *Volksmasse* auf dieser Seite fiel uns insbesondere die Frau mit langem, halbaufgelöstem Haar, ihrer Ehrwürdigkeit wegen auf; an der Linken führt sie ihr Kind, ein allerliebstes zartes Geschöpf. Ferner zieht ein Jüngling — hinter dieser Frau — um seines geistigen Ausdrucks willen, ebenso der Fahnenträger des Bergvolks, ein in seiner officiellen Würde sich höchst glücklich Fühlender, unsere Blicke speciell auf sich.

Links im Bilde, die Chorknaben nicht bloss handwerksmässig, sondern mit voller Andacht und von Herzen, singend. — Von den folgenden drei Geistlichen gleicht der vorderste etwa einem Caplan; der zweite kann den in strenger Ascetik abgehärteten Klostergeistlichen nicht verläugnen, dessen feine Züge übrigens eines Priors würdig wären; der dritte, jünger, noch heiteren Aussehens, dürfte ohne Tonsur und Priesterkleid wohl als ein weltlicher *Beamteter* gelten. — Der Bischof ein würdiger Charakter, seine Stellung erkennend, nicht in weltliches Gebiet übergreifend, ein wahrer Oberhirte, den Ehrlichen gewogen, gegen Falsche strenge. — In der Gruppe der Mönche der dicke Mann eine gutmüthige Natur, „leben und leben lassen“ sein Ausdruck; jener neben ihm von finsterem Gesicht (mit der Glatze) im Religionsdienst eifrig und im kanonischen Recht bewan-

dert; ein dritter im Profil von philosophischem Ansehen, frei von Intoleranz, Zutrauen einflössend; der vierte (das Gesicht en face) Berthold Schwarz, treffend aufgefasst: ein forschender, berechnender und beharrlicher Geist, der selbst in diesem Augenblick mit chemischen Theorieen sich beschäftigt und die Ceremonie nur mechanisch mitmacht.

In der hochzeitlichen Gruppe heben wir heraus: die schöne Braut mit dem Myrtenkranz*), etwas schüchtern, ihr Führer, ein braver Bauer, nach der Schrift „fröhlich mit den Fröhlichen"; der Bräutigam, die Vorsehung bittend, dass er ihm diesen Gang segnen möge, übrigens nicht zaghaft. — In der Taufgruppe spricht sich in der Mutter, die den Täufling trägt, innige Mutterliebe aus; ihr Gatte, der um Herzog, Bischof, Gesang und Musik sich nicht kümmert und nur in seinem Erstgeborenen lebt, ist das Bild der seligsten Vaterfreude. Die Grossmutter, eine würdige Matrone, welche in dem Enkel ein Geschenk des Himmels selbst erblickt, in religiöser Stimmung. — Auch alle übrigen Figuren von vielem Ausdruck.

Noch ein paar Worte über *das Technische.* Die Köpfe und Gestalten sind mit der grössten Sicherheit *gezeichnet*, alle wären geeignet zu Studien für angehende Künstler. Kein falscher oder unklarer oder unbewusster Zug; nirgends die Grenzen des Wahren und ästhetisch-schöner Formen überschritten. Dass der Künstler sodann ein geschickter *Maler* ist, haben wir schon in dem Ständesaal gesehen und aus diesem

*) *Die Myrte war schon im Alterthum der Venus heilig; von daher jetzt noch der Brautkranz aus blühenden Myrten.*

Bilde, so weit es fertig war, überzeugten wir uns, dass er auch dieser grossen Aufgabe rücksichtlich der Färbung völlig gewachsen sei. Welch' zierliches Incarnat — und dies ist natürlich das schwerste Colorit — entwickelt er nicht in dem Knaben mit dem Münstermodell und in den übrigen jugendlichen Gesichtchen? Wie kräftig und saftig die Gewänder, die Zierrathen und Aehnliches!

Es bedarf keines prophetischen Geistes, um mit Gewissheit voraussagen zu können, dass dieses Werk in der Kunstwelt Aufsehen erregen und dass man der neuen Akademie in Carlsruhe zu einem so glänzenden Anfang der bei ihr recipirten *neuen deutschen Malerei* Glück wünschen wird.

Ueber dieser grossen Darstellung an derselben Wand mehrere allegorische Bilder: in der Mitte die Baukunst (mit dem Winkelmaass) welcher *die Kirche* ermunternd zur Seite steht und die *Civitas* (der Staat) den Ehrenkranz darreicht. —Neben der Baukunst ein kleiner Genius mit architektonischen Emblemen. Als Seitenbilder links: die *Geometrie* mit ihren Symbolen; ein Genius tränkt die Lampe mit Oel; rechts die *Phantasie*, welche mit dem Adler spielt und ihm den Blitz, (hier Sinnbild des geistigen Feuers) ablockt. Der Künstler deutet damit an, dass die „Geometrie" die formelle Grundlage der Architektur bilde, und dass ohne „Phantasie" kein wahres Kunstwerk erzeugt werden könne. Wie geistreich dann der Gedanke, dort durch die Lampe anschaulich zu machen, dass die Baukunst durch fortwährendes Forschen ihr positives Wissen erweitere. In diesen Darstellungen herrscht überdem jene ansprechende, Schwind eigene, Einfachheit.

In Bezug auf die *technische* Ausführung dürfen

diese Allegorieen wohl zu den gelungensten neueren Fresken gezählt werden: weiche und doch scharfe, zarte und doch markige Behandlung, helle Lichter und starke Schatten, durchsichtige, helldunkle Parthieen, Geschmack in der Wahl der Farben, auch in den Stoffen. Individuell hat uns die Phantasie am meisten angesprochen.

Die übrigen Räume im Stiegenhaus werden ebenfalls Fresken erhalten. Die Motive sind noch nicht bestimmt.

Die Sammlungen in der Akademie.

Seit der Direktion von Frommel über die Gallerie ward in derselben das Vorhandene nicht nur mit der grössten Sorgfalt gepflegt, sondern es sind auch bedeutende neuere Kunstanschaffungen gemacht worden und jedermann muss Frommels grosse Verdienste um diese Anstalt, seine Umsicht, vermöge welcher er mit geringen Mitteln Vieles erreicht, seinen meisterhaft ordnenden Sinn anerkennen. Wir sind ganz überzeugt, wenn er einmal seine Kunstsachen im neuen Local systematisch und nach Wunsch unterbringen kann, — Einheimische und Fremde werden ihre Erwartungen übertroffen finden. Einstweilen müssen wir noch im alten Locale (es stösst hinten an die Akademie an) das Vorhandene betrachten.

Zu den *neueren Anschaffungen* zählen wir die grossen Cartons, d. h. die fertigen Umrisse grosser Composizionen. Ein Theil davon hängt in dem Vorsaal der Gallerie oder in dieser selbst, ein anderer bleibt zur Beziehung der Akademie fest zusammengerollt, und ist nicht sichtbar. Doch kennen wir wenigstens einen davon aus dem Gemälde in München.

Die offenen, sichtbaren Cartons:

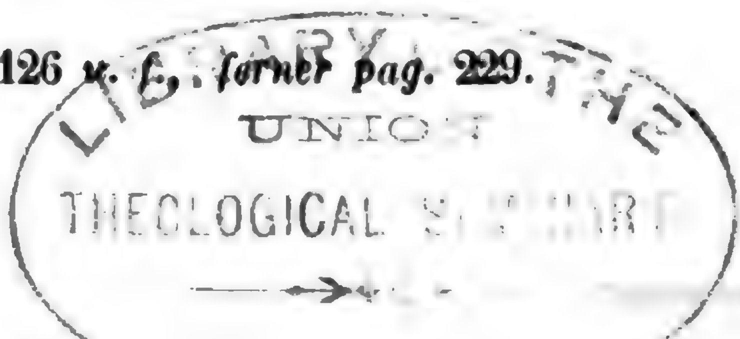
1) *Der Triumph der Religion in den Künsten von Fr. Overbeck**) (im Vorsaal), das ausgeführte Gemälde befindet sich in Frankfurt. Da wir das letztere später würdigen werden, der Künstler selbst auch eine Erklärung davon hat drucken lassen, so verzichten wir *hier* auf die nähere Beschreibung. Nur so viel: die Anlage, der Bau des Werkes und die Zeichnung ist grossartig, Overbecks würdig.

2) *Joseph mit dem Jesusknaben, von Fräul. Ellenrieder* (s. pag. 528), nicht bloss Umriss, sondern die Figuren in Licht und Schatten gesetzt, die fleischigen Parthieen mit einem Anflug von röthlicher Pastellfarbe betont, das Ganze von angenehmem Effekt. Joseph, (das Beil als Zimmermanns-Attribut zur Seite) scheint den Knaben, der aufmerksam zuhorcht, in guten Lehren zu unterrichten. Der letztere, dem Urtypus Ellenrieder'scher Kinder ähnlich, ein sanftes, gutmüthig-frommes Wesen.

3) *Siegfried und Chrimhilde* von *J. Schnorr*, durch Tuschanlage gekräftigt, so dass das Ganze fast mehr einem Bilde, als einem blossen Karton gleicht. Das Gemälde ist von demselben Künstler im Nibelungen-Saal der Residenz zu München in Fresko ausgeführt: Siegfried, von Natur mit allen ritterlichen Gaben ausgestattet, durch edelmännische Erziehung zum „schnellen Degen" gereift, der Stolz seiner Familie, der Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Chrimhilde „ein edel Mägdelein," den bedeutsamen Vogel in der Hand. Beide wahre Modelle von Schönheit, die Composizion Ein Guss. Das malerische Costüme trägt zu dem gün-

---

*) *S. über ihn pag.* 126 *u. f., ferner pag.* 229.



stigen Totaleindruck viel bei. Was sind unsere heutigen Kleidungen gegen solche Tracht!

Julius Schnorr, geb. zu Leipzig 1794 genoss seinen ersten Unterricht bei seinem Vater, dem dortigen Direktor der Kunstakademie, entwickelte sich sehr frühe, kam 1811 nach Wien, wo bereits seine ältern Brüder weilten, fand aber dort, wie Vogel aus Zürich, (s. pag. 126) nicht die Nahrung, die er suchte. Er kam später nach Italien, wo er verschiedene grosse Arbeiten in Fresko ausführte, und erhielt 1825 ein Professorat an der Akademie in München, das er noch bekleidet. Er ragt unter den grossen Münchnerkünstlern als einer der ausgezeichnetsten hervor.

Die zusammengerollten Cartons:

1) Hagen mit den Meerweibern aus den Nibelungen, ebenfalls von J. Schnorr.

2) Darstellungen aus Ariost's rasendem Roland, z. B. Carls des Grossen Einzug in Paris; vier der berühmtesten Gestalten des Gedichts als Einzelfiguren, von *demselben* Meister. Die betreffenden Gemälde führte er von 1819 – 25 in der Villa Massimi in Rom al fresko aus.

3) Einführung der Künste durch das Christenthum nebst zwei Seitenbildern, Germania und Italia von *Veit*, zu Frankfurt in der Städel'schen Akademie ausgeführt, an welcher der Verfasser, einer der angesehensten deutschen Künstler, Studiengenosse von Cornelius (siehe über ihn pag. 543), seit vielen Jahren eine Professur bekleidet. Ueber ihn Näheres in Frankfurt.

4) Die Anbetung der Hirten und Könige, nebst den vier Propheten Zacharias, Jeremias, Jesajas und, wenn wir nicht irren, Daniel, von Heinr. Hess, geb.

zu Düsseldorf 1798, Prof. an der Akademie in München, der hauptsächlich biblische Gegenstände bearbeitet und sich der Richtung von Overbeck nähert.

5) Ein langer (friesartiger) Zug von Kindern, darstellend das Gedeihen der Civilisation durch Frieden, von Schwind. Von den Cartons 1 — 5 kennen wir nur den letztern aus dem Gemälde (im Habsburger-Saal der Münch. Residenz), welches einen unauslöschlichen Eindruck auf uns machte. Von der Linken zur Rechten bewegen sich die Universitätsfakultäten mit den Pedellstöcken und Tafeln, worauf steht, Jurisprudenz, Theolog. etc. unter Vortragung der Stiftungsacte und der Insignieen der Doctorwürde; als Gefolge drei Studenten. Weiter eine Abtheilung mit Emblemen der Mechanik, Chemie und Messkunst: ein Knabe mit der Buchdruckerpresse, neben beiden Salz- und Bergbau — Glas- und Hütte-Arbeit, der Münzmeister dazwischen. Waffenschmiede, Wagner, Töpfer etc. mit der Zunftfahne voran. Dann der Ackerbau: ein Erntefest; Jäger. Hierauf der Hopfenbau, Musik an der Spitze. — Von der Rechten zur Linken: die Dichtungsarten Epos, Drama, Lyrik; Musik. Dann die Architektur mit einem Grundstein; die Bildhauerei und die Malerei. Sodann der Handel: Knaben mit Stoffen, kostbaren Geschirren etc., einer mit der doppelten Buchhaltung. Ferner die Schifffahrt, Frachtfarth und Post. Die bürgerlichen Gewerbe: Krämer, Bäcker, Müller, Fleischhauer. — Viehzucht: Ein geschmückter Widder mit den Preisthalern, Preisfahne, Anspielung auf das Octoberfest in München; Musizirende und Walzende. — Endlich Weinbau. Ein Fass wird geführt; Musik etc. Eine genaue Beschreibung findet sich im Kunstblatt von 1837 oder 1838.

Der Leser mag sich aus dieser gedrängten factischen Beschreibung einen Begriff von der Reichhaltigkeit und dem abermals philosophischen Ideengang der Composizion machen. Uns kam im Fache der Allegorie kaum ein schwierigerer und glücklicher gelösster Vorwurf zu Gesicht.

Ob ausser diesen Cartons noch andere da sind oder hinzukommen werden, wissen wir nicht, eben so wenig, ob es im Plane liegt, nach und nach *eine Sammlung der besten neuen Cartons anzulegen*, was wir für ein preisliches, grosses Unternehmen hielten.

Nun zu der eigentlichen *Gemälde-Gallerie.*

Wir heben in jedem Saale die *wesentlichsten* Stücke heraus und setzen immer den Namen des Künstlers dazu, damit, wenn die Bilder in das neue Gebäude transportirt werden, der Beschauende dieselben an der Hand des Katalogs auch dort leicht finden könne.

Im jetzigen Vorsaal.

Zwei in Sepia ausgeführte kleinere Composizionen von *Overbeck*: 1) Johannes der Täufer, „predigend in der Wüste des jüdischen Landes“ (siehe Matth. c. 3.), — 2) Christus, der die Kinder zu sich kommen lässt. (Siehe Math. c. 19.)

Im *ersten* Bilde fordert Johannes, welcher „den Weg des Herrn bereitet“, zur Busse auf und verkündet, „dass das Himmelreich genahet.“ Männer und Frauen um den Prediger versammelt, sitzend und stehend, folgen seiner Rede aufmerksam. Die Gruppen äusserst schön gehalten. Die Physiognomieen ohne Ausnahme so originell und charakteristisch, dass nur ein schöpferischer Geist sie also erfinden kann. *Die Stimmung* aber, die in ihnen sich kund giebt, nicht nur ernst, sondern sogar trübe, schwer, welche Auffassung in-

dessen hier sich durch die *Buss*predigt rechtfertigt, obgleich — was unserer Individualität besser zusagen würde — wenigstens bei einem Theil der Zuhörer auch die *Freude* über das „nahende Himmelreich" als Motiv sich hätte ausdrücken lassen. Man glaubt wirklich nur Büssende vor sich zu sehen, welche in harten Anklagen gegen sich selbst, in Entsagung jedes lebensfrohen Gedankens allein Beruhigung finden. Es erklärt sich diese Auffassung aus Overbecks streng katholischer Richtung.

Das *zweite* Bild ist wieder durch phantasiereiche Anlage, schöne Verhältnisse und elegante Zeichnung meisterhaft, die Kindergruppe um Jesus von zierlicher Rundung. Einzelne Kinderköpfchen, welche heiter in die Welt hineinschauen, haben uns sehr angesprochen. Dagegen scheint uns auch hier ein streng kirchlicher Geist vorherrschend. Nicht nur die Eltern, welche ihre Kinder herbeibringen, diese selbst sind im Durchschnitt niedergeschlagenen Gemüths, zweifelnd, ob sie der Rettung fähig seien. Christus ebenfalls ein sehr ernster Richter. —

Die Verlobung Maria's mit Joseph, nach Raphael, schattirte *Kreidezeichnung*, von *G. Longhi*, geboren zu Monza 1766 † 1831 zu Mailand, einer der bedeutendsten Kupferstecher uns. Jahrh. Nach *dieser* Zeichnung führte er den Kupferstich, welcher gerade daneben hängt, aus. Wie klar auch der letztere behandelt ist, *die Zeichnung* macht doch einen tiefern Eindruck und beweist die Meisterschaft von Longhi's Hand.

Zwei Büsten in Alabaster siehe pag. 525.

Saal I. Eine Landschaft, Wasserfall, von *Fried. Helmsdorf*, geb. 1784 in Magdeburg, seit 1809 in Strassburg lebend (s. pag. 282), felsige Waldparthie, ro-

mantischer Charakter, kräftiger Pinsel, günstiger Eindruck.

Zwei Landschaften von *Frommel* (s. pag. 531), ungefähr in gleichem Format, wie das vorige, die Behandlung etwas verschieden, aber auch modern, hübsche Gruppirungen darin.

Mehrere Thierstücke von *Carl Kuntz*, (s. pag. 528), mit No. 12 — 17 bezeichnet, klein, eines davon etwas grösser; dieses, ein Hirtenknabe mit seinem Hund unter einem Baum ruhend, ein Farre, zwei Kühe und eine Ziege schien uns besonders gelungen. Die kleinen Bildchen zeugen auch von grosser Kenntniss der Thiergattungen und klarer Darstellungsgabe.

Von *Rud. Kuntz* (s. oben) ebenfalls einige, dem alten Kuntz nachstrebende Thierstücke.

Christus, Profil, Brustbild, von *Ellenrieder* (siehe oben). Dem Christustypus sich anschliessend hat doch die Künstlerin, ihrer Individualität gemäss, mehr den freundlichen, liebevollen, als den weltreformirenden, starken Charakter in dies Bildniss gelegt. Auch stellt sie ihn im jüngeren Mannesalter dar. Das Kolorit sehr fleissig, zart.

Drei fernere Bilder von *derselben* Künstlerin.

1) Eine weibliche heilige Figur, in einem Buche lesend, stehend, Knieestück (kl. Folio): Carnazion, Haare, rothes Gewand, Hintergrund, mit Einem Wort *Alles* ganz fein gemalt. Den meisten Leuten wird diese Manier sehr zusagen: wir ziehen individuell eine körnigere vor.

2) Der Johannesknabe, den Blick nach oben gerichtet; der Ausdruck kindlich-fromm. Das Kolorit im vorigen Bilde hat stärkere Abstufung von Licht und Schatten, sonst dieselbe, sehr weiche Behandlung.

3) Wieder eine weibliche heilige Figur, sitzend etwa 1/4 lebensgross, auf einer Tafel schreibend, im gleichen Genre gemalt.

Ein Bild von *Th. A. Dietz* (s. pag. 490), ein Krieger entseelt am Boden liegend, neben ihm, mit gefalteten Händen ein ihn beweinender Knabe. Zur Seite eine Art Knappe, den Schimmel seines Herrn haltend. In der Ferne auf hohem Berge ein brennend-rauchendes Schloss. Dem Künstler schwebte wohl folgender Gedankengang vor: ein Edelmann, auf seiner Burg angegriffen, wehrt sich tapfer, wird aber überwältigt, verwundet, und kann sich kaum noch mit seinem Knappen an eine einsame Stelle flüchten, wo er sein Leben aushaucht. Indessen steckt der Feind das Schloss in Brand; des Edelmanns Sohn rettet sich, findet den Vater todt und stürzt klagend auf ihn hin. Das Bild gehört also dem romantischen Genrefach an; die Figuren hübsch gruppirt, viel Effekt.

Saal II.

Ein Bildchen (No. 82.) „von Fr. *Mieris*,“ wahrscheinlich dem älteren, geb. zu Delft 1635, † zu Leyden 1681; eine Frau, welche Spitzen klöpelt, ein Buch neben sich aufgeschlagen; niedlich angeordnet, fleissig gemalt.

Die Mieris waren eine Künstlerfamilie, deren Arbeiten im Durchschnitt zu den vorzüglichern, niederländischen Erzeugnissen gezählt werden. Franz, der ältere, zeichnet sich in der Regel durch lebendigen und zierlichen Vortrag, durch täuschend wahre Färbung der Stoffe, und durch Eleganz aus, wie denn überhaupt die Kraft der niederländischen Meister mehr in diesen Punkten, als in einer tiefen Auffassung bestand. Sie waren die eigentlichen Beförderer des Genrefachs

und ihre Bildchen, wenn sie auch nicht enthusiasmiren, erfreuen doch. Diese Gallerie besitzt *manches gute niederländische Stück*.

Nahe bei der vorigen No. hängt ein Stillleben (No. 72) „von *Jean von Goyen*," geb. zu Leyden 1596, † nach den Einen 1656, nach Andern später; der gesottene Meerkrebs, die entzwei geschnittene, halb geschälte Zitrone u. s. f., täuschend.

Ein sog. Wunderdoktor (No. 1) „von *Fr. Mieris*" wohl wieder demselben. Er betrachtet das ihm in einem gläsernen Gefäss übersandte Wasser und zieht daraus seine Schlüsse; neben ihm gelehrter Apparat angehäuft; hinter ihm zwei Weibspersonen. Er selbst die gelungenste Figur.

Unter diesem ein Bildchen (Nro. 2.) „von *Gerard Terburg*", geboren in Zwoll 1608 † zu Deventer 1681. Das Mädchen scheint von dem jungen Burschen an ihrer Seite einen unerwarteten Heirathsantrag zu vernehmen: wenigstens schaut sie verlegen vor sich hin und blättert abwesenden Geistes im Buche. Arrangement gut, Beleuchtung originell, die Färbung geringer.

Lebensgrosses Portrait des Ministers Colbert, (No. 4.) „von *Philipp de Champagne*" (s. pag. 476), ganze Figur, sitzend, in der Linken einen Brief, die Rechte auf ein Buch legend, Gewand weit, schwarz. Der Kopf, welchen das leichte runde schwarze Käppchen und die luftigen, langen Haare gut kleiden, hübsch kolorirt und modellirt. Man darf wohl vollkommener Aehnlichkeit versichert sein. Das Bildniss hat somit künstlerischen und historischen Werth. Colbert, Minister des allmächtigen Ludwigs XIV., suchte auf alle Art die Industrie seines Volks zu wecken und zu fördern, schuf desshalb das sog. Merkantil- oder Doua-

nensystem, und erreichte damit wirklich, dass Frankreich Artikel fabrizirte, (Spiegel, Tuch, Spitzen, Gobelins u. s. f.), die es früher für schweres Geld vom Ausland bezog; er begünstigte auch den Landbau, brachte in die gesunkenen Staatsfinanzen trotz des Kriegs, trotz wichtiger Canal- und Strassenbauten, Ordnung; begünstigte endlich Wissenschaft und Kunst.

Die Geburt Christi (No. 10) „von *A. R. Mengs*", (s. pag. 229 und 248), die Figuren ¼ lebensgross, grau in grau. Die Mutter hält das Kind, von welchem aus die Beleuchtung (nach Art ähnlicher Vorwürfe von Rembrandt) auf die Umgebung sich verbreitet; die Hirten kommen zur Anbetung herbei; oben im Bilde Engel: alles schön gemalt, weich, das Helldunkel meisterlich; aber Zeichnung und Formen nicht scharf und gediegen, die Charaktere fast alle ohne tiefern innern Gehalt, daher das Bild (ein Belege für unsere Ansicht über Mengs loc. cit.) keinen nachhaltigen Eindruck zurücklässt.

An der langen Wand:

Wieder ein sog. Wunderdoktor (No. 42.) „von *Dav. Teniers*", wahrscheinlich dem älteren, geb. zu Antwerpen 1582 † 1649. Die gewöhnliche Darstellung: der Mann betrachtet mit wichtigem Auge das Wasserglas, welches ihm eine Bäurin gebracht, die seinen delphischen Ausspruch erstaunt anhört. Er sieht natürlich den Verlauf der ganzen Krankheit aus dem Wasser, lacht aber auf den Stockzähnen, als ob ihm sein eigenes Auguren-Gesicht aus dem Glase ebenfalls entgegenlachte. Auch hier allerlei gelehrter Apparat, besonders eine Menge Folianten. Endlich spielt sogar ein Affe an der Kette den Gelehrten. Gefällige Anordnung, Wahrheit und Leben in der Darstellung, Saft und

Kraft im Kolorit, machen dies Bild zu einem sehr gelungenen; günstiger Eindruck! Der Künstler gehört überhaupt zu den hervorragendsten Niederländern.

Das Innere einer Stube (No. 24) „von *Peter de Hooge*", geb. in Holland 1643 † 1708. Eine Frau macht ihr Bett zurecht, ihr Kind verlässt die Stube. Wie in andern Arbeiten dieses Künstlers, so ist auch hier die eigenthümliche, fast dichterische Beleuchtung, das Hauptverdienst des Bildchens.

Ein Fruchtstück (No. 33) „von *Rachel Ruysch*", Tochter des berühmten Anatomen, geb. zu Amsterdam 1664, verh. 1695 mit J. Pool, Bildnissmaler daselbst, † 1750. Anordnung und Ausführung sehr hübsch, wie denn die Künstlerin im Blumen- und Insektenfach einen begründeten Ruf genoss. Speciell gefiel uns das fein und anschaulich gearbeitete Nest mit den Eiern, der Schröter, das Eidechschen, die grosse Heuschreke auf der Melone, diese selbst.

Kleines Architekturgemälde „von Peter Neefs", geb. zu Antwerpen um 1570 † 1651, das Innere einer Kirche mit der, dem Künstler, einem der besten Architekturmaler, eigenen Genauigkeit, perspektivischen Richtigkeit und originellen Beleuchtung behandelt.

Maria mit dem Kinde und Johannes, dabei eine allegorische weibliche Figur mit dem Palmzweig, (No. 39) „von *da Imola*", von s. Geburtsort so benannt, eigentl. Name Innoc. Francucci, geb. wahrscheinlich 1480 † 1550. Die Charaktere ausgeprägt, die Composizion einfach, das Kolorit warm, übrigens von neuen Zusätzen nicht frei, die Modellirung scharf, die Figuren treten rund aus dem Rahmen heraus. Imola war ein Schüler von Francia. (s. pag. 223.)

Das Bildniss von v. Eyck (Johann oder Hubert?)

ein Buch in der Rechten (No. 51), die Physiognomie von feiner Bildung und ächt altdeutsch, einen denkenden Geist verrathend. — Die beiden Brüder Johann und Hubert van Eyck wurden zu Maaseyck, dieser um 1366, jener um 1400 geboren; Hubert starb 1426, Johann um 1445.*) Der ältere Bruder scheint der Lehrer des jüngern gewesen zu sein, wurde aber von dem letztern, welcher eine bessere niederdeutsche Schule gründete, übertroffen. Während seine Vorgänger noch die Hintergründe ihrer Gemälde mit Gold deckten, malte er dieselben mit *Farben* und bediente sich der *Oelmalerei* (als deren Erfinder man ihn angiebt), während vorher die Tempera-Malerei (zu welcher die Farben mit Eigelb und, aus Pergamentschnitzeln gekochtem, Leim gemischt wurden) allgemein üblich war. Er legte auch in seine Bilder einen seelenvollern Ausdruck.

An der dritten Wand:

Das Portrait von *P. Rembrandt*, Lebensgrösse, en face, in röthlich-braunem Mantel, (No. 40.) von ihm selbst, geb. 1606 † 1674, einer der grössten niederländischen Techniker. Hier steht er noch in der Blüthe der Jahre; einige düstere Züge mischen sich in die sonst heitere Physiognomie, von welcher nur ein Theil in's Licht, alles übrige nach Rembrandts Art in Helldunkel oder starke Schatten gesetzt ist. Der Pinsel verräth die geflügelte Schnelligkeit und Sicherheit des Meisters: in Licht, halben und ganzen Schatten, Klarheit und Kraft.

Männliches und weibliches Portrait, ganze Figuren, lebensgross, „von *Barthol. van der Helst*", geb. zu

*) *Ueber Geburts- und Todesjahr beider sind die Angaben sehr verschieden. Wir hielten uns an Nagler.*

Harlem 1613 † um 1670, dem Styl von van Dyck nicht unähnlich; der Atlasstoff besonders wahr.

Ein Bauer mit einer Weinflasche im Arm, Brustbild, kolossal (No. 38) von *Carravaggio* (s. p. 227), ein Beispiel furchtbarer Kühnheit in Manipulazion des Pinsels. Der Bauer in seiner thierischen Freude über den Besitz des Weines ist zwar widerlich aufgefasst, aber der ganze Kerl erregt doch unläugbar die Aufmerksamkeit jedes Beschauers. Der braune Localton vollständig am Platze.

In demselben Zimmer mehrere spanische Wände mit Bildern, unter andern:

Die heil. Familie, lebensgrosse Kniestückfiguren „von *Guercino*“ (s. p. 228 u. 244), Maria nimmt der Elisabeth das Kind ab, Joseph neben ihnen, — ein Gemälde, welches sich, wie das vorige, durch ausserordentlich prägnanten Vortrag auszeichnet; rasche Uebergänge in der Färbung, wenig Mitteltinten. Die Charaktere selbst mit Ausnahme des Jesusknaben, der etwas prophetischer aussieht; nicht idealisirt, Gruppirung einfach, ansprechend.

Die Bauernfamilie im Schwarzwald, 1841 gemalt von *J. B. Kirner*, geb. 1806 zu Furtwangen im Badischen, ein sehr *nationell* aufgefasstes und *dichterisch* behandeltes Bild, mit vielen Figuren. So eben ist die amtliche Botschaft eingetroffen, dass der Tochter des Hauses für eine von ihr verfertigte Arbeit (Strohhut) ein Preis zuerkannt worden sei. Der Vater, am Tische sitzend, liest den Beschluss vor, um die Tochter gruppiren sich Mutter nnd Schwestern, die goldene Medaille betrachtend. Neben der Tochter ihr Bräutigam, voll Enthusiasmus die Gefeierte umschlingend und das Glas emporhaltend, damit die Anwesenden

auf ihre Gesundheit trinken, was sofort gern geschieht. Ländlicher Fleiss und ländliche Sitten mit Geist, Humor und Anmuth geschildert.

Die Composizion zerfällt in zwei Hauptgruppen. In der ersten an und bei dem Tisch springt das regierende Haupt des Hauses (der Vorlesende) sogleich in die Augen, vom Scheitel bis zur Sohle der vollendete Typus eines angesehenen Dorfschulzen. Die Zuhorchenden lauter Bergnaturen, die gleichsam eine eigene Republik unter sich ausmachen: Aufmerksamkeit und Verwunderung in den Gesichtern. Eine prägnante Gestalt der neben dem Lesenden stehende Mann mit weisser Kappe und rothem Gilet, die Hände auf dem Rücken, etwa der Vetter des Hauses, das treue Bild eines mit Ehren alt gewordenen, zufriedenen Bauers; an ihm hangen, wie junge Kätzchen, 2 Kinder; das kleine, das ihm unter den Beinen durchschlüpft, zieht dann noch den Hund, der ihm seinen Kuchen gepackt, mit in's Spiel; diese ganze Episode sehr niedlich und natürlich. Wieder eine charakteristische Figur der Grossvater im Lehnstuhl, der den Abend seines Lebens in contemplativer Ruhe zubringt, indessen jetzt über das freudige Ereigniss auch in einige Regung geräth.

In der andern Haugtgruppe sind die weiblichen Personen gut charakterisirt: die Medaille interessirt sie weit mehr, als der Beschluss, — ein psychologisch-trefflicher Gedanke des Künstlers. Speciell wahr das Erstaunen des alten Mütterchens, welche sich zu fragen scheint, ob's Wirklichkeit, nicht Traum sei. Dem Bräutigam, einem kerngesunden jungen Schwarzwälder (im Sonntagskostüme) leuchtet Stolz und Freude über seine Geliebte aus den Zügen.

Mit der grössten Gewissenhaftigkeit sind auch alle

Nebensachen, Stühle, Gefässe, Körbe, Teppichtücher u. s. w., die sonntäglichen, wie die Alltagskleider ausgeführt. Kirner besitzt viel Farbengefühl und einen lebhaften Vortrag, nur scheint uns, dürften die jungen weiblichen Gesichter, als keke Bauerntöchter, vielleicht etwas körniger behandelt sein. — Unser Künstler hat seine Studien in München gemacht, in Italien sich vervollkommnet und durch mehrere Werke einen begründeten Ruf sich erworben, so dass er schon mit dem vortrefflichen Charakterzeichner Wilkie (pag. 321) verglichen worden ist.

Zwei kleine Landschaften, (No. 67 u. 68.) niederländische Gegenden, ausserordentlich durchsichtig und wahr „von *Rembrandt.*"

Saal III.

Wand neben der Thüre.

Das Portrait von Fr. Mieris (s. pag. 561), klein Oktavformat, sitzend, die Linke nachlässig auf den Tisch gelehnt (No. 100), einem Mann von gemüthlichem, heiterem, einnehmendem Wesen. Colorit saftig und frisch.

Neben diesem das Bildniss von *Gerard Dow*, geb. zu Leyden 1613 † 1680. einer der ausgezeichnetsten niederländischen Genremaler; eine interessante, geistreiche Physiognomie. Stellenweise restaurirt.

Portrait von *J. M. Miereveldt*, (No. 104), geb. 1568 zu Delft, † 1641, in gleichem Format, wie Mieris; ein hübscher Kopf mit Schnurrbart und Knebelbart; Kleidung — schwarzer Mantel; in den Händen eine Perlenschnur. Die Ausführung im Einzelnen geringer, als in Mieris. — Miereveldt war ein geschätzter und sehr produktiver Portraitmaler. Die Zahl seiner Bildnisse soll sich auf 10,000 belaufen.

Maria mit dem Kinde, Johannes und Joseph, (No. 109.) „von *Sassoferrato*“ — (s. pag. 228), nach des Künstlers Art in Anordnung und Formen fein; die Töne durchsichtig, das Incarnat in Maria und dem Kinde besonders weich.

Zwei Bildchen (No. 185 u. 186), eine Fischhändlerin und ein Knabe, der sein erbeutetes Vogelnest vor der raubgierigen Katze in Sicherheit bringt, verdienen einen Blick: gemalt „von *L. de Moni*,“ geb. 1698 zu Breda † 1771. Er hatte sich G. Dow zum Vorbild genommen.

An der Wand gegenüber:

Das Innere einer Speisekammer „von *Teniers*“, (s. oben) in welcher ein Mann und ein Weib sich mit Essen und Trinken gütlich thun, alles, besonders die Geräthschaften, mit grosser Fertigkeit und fleissig gemalt.

Unter diesem ein Landschäftchen (No. 187), Bauernhütte, Kühe; so klein es ist, so ansprechend und natürlich; Phantasie und Geschmack blickt durch; gemalt „von *Paul Potter*“, geb. zu Enckhuysen 1625 † zu Amsterdam 1654, vorzüglich als Thiermaler berühmt, und zwar in dem Maasse, dass seine Stücke in rasenden Preisen stehen; seine sog. „pissende Kuh“ z. B. kaufte Kaiser Alexander von Russland für Frkn. 190,000! Dass er die Thiermalerei glücklicher, als kaum ein anderer, betrieb, ist richtig, aber es bleibt dieses Fach doch immer ein untergeordnetes.

Eine Guitarre-Spielerin (No. 154) „von *Eglon van der Neer*“, geb. 1649 † 1703. Wir machen namentlich alle Frauenzimmer, die ein schönes Kleid besonders zu schätzen wissen, auf die täuschend gemalten Stoffe aufmerksam, welchen v. d. Neer überhaupt grosse Sorgfalt zu widmen pflegte.

Ein Mann mit der Bierkanne, neben ihm die Wirthin, im Hintergrund eine Aufwärterin (No. 149) „von *Gabr. Metzu*“, geb. zu Leyden 1615, Todesjahr ungewiss, — nach 1664. Die männliche Figur besonders gelungen, der Kopf von Ausdruck, das Kolorit durchweg sehr kräftig, mitunter feurig, Stoffe, Geräthschaften u. dgl. mit grösster Genauigkeit ausgeführt. Metzu gehört nach unserer Ansicht zu den niederländischen Genremalern *ersten* Ranges.

Ein Mann, die Feder schneidend, sitzend, kleines Format, (No. 173), wenig Beleuchtung, aber kurz und gut hingeworfen „von *Ostade*“ (wahrsch. Adrian) geb. 1610 zu Lübeck † zu Amsterdam 1685, einer der beliebtesten niederländischen Künstler, von welchem man jedoch aus diesem Bildchen kein bestimmtes Urtheil sich bilden kann.

Ein Knabe, den Vogelkäfig in der Hand „von *E. van der Neer*“ (s. vor. Seite) humoristische Darstellung, elegantes Kolorit. Der Knabe, der das Thürchen des Käfigs geöffnet, foppt die Katze neben ihm, indem er ihr den Vogel, der ziemlich naseweis hervorguckt, zeigt und zu sagen scheint: „nimm ihn, wenn du kannst.“ — In seinem Munde ist der Hohn wohl zu stark ausgesprochen, der Mund zieht sich sehr in die Breite. Dagegen das weiche Incarnat, die luftigen Haare, das flotte Federkäppchen, das wie gegossen auf dem Trotzköpfchen sitzt, das zierliche, blaue Kleid u. s. f., auch die übrigen Parthieen des Bildchens sehr lobenswerth.

Wieder ein Knabe mit seinem Vogel (No. 176) „von *Fr. Mieris*“ (s. pag. 561), niedlich in Anordnung und Ausführung.

Eine alte Frau, die Brille auf der Nase, mit einem Knaben sprechend, (No. 106) „von *Gottfr. Schalken*“,

geb. zu Dortrecht 1643 † 1706. Die Physiognomieen natürlich, die Färbung gut, der Totaleindruck angenehm. Schalken setzte sonst seine Stärke in schwierige Lichteffekte, Kerzenbeleuchtung, z. B. die klugen Jungfrauen mit brennenden Lampen u. dgl. –

Saal IV.

An der Wand neben der Thüre.

Landschaft, quer-Ovalform (No. 71) „von *J. van Goyen*" (s. p. 562), sehr originell und klar. Es ist Winter, auf dem gefrorenen Wasserspiegel fahren Wagen dahin und wird Schlittschuh gelaufen. In der Ferne einige Windmühlen. Die Luft schwanger von Schnee. — Man kann nicht leicht mit kunstloserer Behandlung einen bessern Effekt hervorbringen. Seen, Flüsse, Kanäle waren überhaupt die Lieblingsvorwürfe dieses Meisters.

Eine Landschaft, ziemlich gross (No. 200), durch warmen Localton und gute Beleuchtung sich auszeichnend „von *Joh. Both*", geb. zu Utrecht 1610 † 1650; ein sehr geschätzter Landschaftsmaler, der sich Claude Lorrain (pag. 179 u. 475) zum Vorbild genommen hatte.

An der zweiten Wand.

Ein Bänkelsänger (No. 210), Brustbild, der Kopf ausdrucksvoll, das Ganze keck und lebendig gemalt, „von *Bart. Estévan Murillo*", geb. zu Sevilla 1618 † 1682, einem sehr berühmten Glied der spanischen Schule, der Historien- wie Genremalerei übte und namentlich in der letztern stark war. Seine Charaktere sind ausgeprägt, seine Conceptionen voll Geist, seine Genrebilder voll Humor, seine Anordnung in der Regel gefällig, sein Vortrag lebendig. — Die Gal-

lerieen in Paris und München besitzen treffliche Arbeiten von ihm.

Zwei Stillleben (No. 222 u. 223), grösseres Format „von *Joh. Weenix*“, geb. zu Amsterdam 1644 † 1719, gewandt in diesem Fache. In dem einen Bild ein todter Haase, in dem andern ein todter Hahn der Hauptgegenstand, daneben noch kleinere Thiere, welche ausgelebt haben. Der Haase mit breitgeformtem Schädel und der Hahn mit starkem Kamm sind nach Möglichkeit individualisirt und die Ausführung im Einzelnen — man sehe z. E. die feinen Hahnenfedern — genau und zierlich : auch das Arrangement gut, kein Gegenstand schadet dem andern durch Hervordrängen.

Portrait des Malers *H. Rigaud*, „von ihm selbst“. Wir lernten ihn im Referat über Strassburg kennen, s. p. 477 u. 503) und somit ist es wohl billig, dass unsere Leser auch seine Physiognomie betrachten. Dem Bild als Kunststück könnten wir keinen grossen Werth zugestehen.

Eine Fischhändlerin (No. 231), sehr nett angeordnet und fleissig gemalt „von *Carel de Moor*“, geb. zu Leyden 1656 † im Haag 1738. —

An der dritten Wand.

Zwei Bauern (No. 245) von Ostade (s. pag. 570). Der Rauchende scheint seinem Kameraden einen Gedanken, auf den er zufällig gekommen, mittheilen zu wollen und schneidet ein wichtiges Gesicht dazu.

Ein Quacksalber (No. 249.) „von *Teniers*“ (siehe p. 563), vorzüglich. Der Afterarzt, den ein Weib consultirt, hält in der Rechten das Wasserglas und in der Linken ein grosses Buch, in welchem — wer könnte zweifeln — Recepte für *alle* Krankheiten aufgeschrieben sind, so dass er Punkt für Punkt darin findet, was

im vorliegenden Falle zu thun sei. Der Charlatan kann den alten Reinecke, die Frau das Geschlecht des dummen Lampe nicht verläugnen. „Mundus vult decipi!" Auf dem Tisch, am Boden, überall gelehrter Apparat, Bücher, Töpfe, Gläser etc. Im Hintergrund arbeitende Gesellen. Der Vortrag meisterlich, alles durchgearbeitet; eines der gelungensten niederländischen Bildchen in dieser Sammlung.

Die Fischhändlerin (No. 251) von *Ger. Dow* (siehe p. 568), wieder vorzüglich. Die Händlerin nimmt eben einen Fisch aus dem Zuber; ein Knabe bringt einen todten Haasen herbei, verkäufliches Geflügel hängt herum. Der Charakter der Hauptperson zeigt deutlich an, dass sie sich trefflich auf ihr Geschäft verstehe; ihr Incarnat weich, ohne geleckt; die Zeichnung richtig. Auch die kleinsten Details gewissenhaft vollendet. Wie zierlich z. B. die Geräthschaften im Vordergrund. — Aus diesem Bild kann man auf G. Dow schon seine Schlüsse ziehen.

Das Bildniss von Newton in Medaillonform (No. 246) „von *Peter de Witte*", gebor. zu Brügge, 1548, Todesjahr ungewiss, grau in grau auf Holz gemalt. Man könnte, wie sich jemand ausdrückte, nicht nur darauf schwören, ja sogar darauf wetten, das Bild sei Gypsrelief, so täuschend finden sich Ton und Reflexe eines Gypsreliefs nachgeahmt.

Ausser den von uns geschilderten Gemälden haben noch manche Stücke diese oder jene lobenswerthen Eigenschaften. Wir konnten aber unmöglich auf alle eingehen. Ebenso erwähnen wir bloss statistisch eines Skizzenbuchs in Quart von Hans Baldung (s. p. 414), darin z. B. das Portrait Carls V.; ferner der Handzeichnungen von Raphael und Dürer, Hamilton, Ric-

dinger, Feodor, welche alle H. Direktor Frommel unter seiner unmittelbaren Aufsicht hat, indessen dem Kunstkenner gewiss mit der grössten Gefälligkeit mittheilt. Endlich zählt die Kupferstichsammlung etwa 30,000 Blätter : alles wird im neuen Gebäude neu geordnet.

Haben wir in Zürich italienische und Schweizermalerei, in Basel hauptsächlich altdeutsche, in Strassburg französische Bilder gesehen, so macht uns diese Gallerie besonders mit *der niederländischen Schule* bekannt. Auch rechnen wir es der Sammlung als Vorzug an, dass sie die Bildnisse mancher ausgezeichneter Meister besitzt, wie v. Eyck, Rembrandt, Fr. Mieris, G. Dow, Miereveldt, — denn „dem Menschen, sagt Goethe, bleibt doch immer das Interessanteste der Mensch.“ —

Endlich noch zwei Worte über die etrurischen Vasen, welche, jetzt noch in der Fasanerie aufbewahrt, später das neue Akademiegebäude zieren werden. Die etr. Vasen, so viele wir ihrer schon gesehen, haben uns immer ihrer schönen Formen wegen angesprochen; die Figuren, welche auf denselben (meistens in gelbröthlicher Farbe auf schwarzem Grund) gemalt sind, gewähren dagegen mehr ein antiquarisches und mythologisches, als ein künstlerisches Interesse. Wir gehen aber auf dieselben nicht speziell ein und schliessen unsere Betrachtungen über die Kunstgegenstände in der Akademie ab

E. Die Bibliothek. Auf derselben findet der Freund alter Miniaturen, wie in Zürich, Basel, Freiburg, Strasburg ebenfalls seine Ausbeute.

Ein Choralbuch starker Foliant aus dem 15. Jahrh. enthält grosse Unzialbuchstaben mit, auf die biblische Geschichte bezüglichen Darstellungen, die meisten auf Goldgrund.

Ein Quartband, biblisch-religiösen Inhalts, unge-

fähr aus derselben Zeit, wieder mit grossen Unzialbuchstaben, in welchen theils Gruppen, theils Einzelfiguren biblischen oder heiligen Charakters gemalt sind.

Das merkwürdigste Cabinetsstück aber, welches sehr zahlreiche gemalte *ganze* Blätter (nicht nur Unzialbuchstaben, die übrigens auch mit heiligen Figuren geziert sind) enthält, ist ein Quartband (evangelische Geschichte) aus dem 12. Jahrh. Darin unter andern: Christi Geburt, Anbetung der Könige, der englische Gruss, die Auferstehung aus dem Grabe (die Wächter *viel kleiner*, s. hierüber p. 455 u. 395), die Himmelfahrt, die Ausgiessung des h. Geistes, die Kreuzigung Petri, kopfunterwärts (s. p. 455). In allen diesen Blättern zeigt sich ein Streben nach richtiger Darstellung, und wirklich dürften dieselben bei allen ihren formellen Mängeln in der Form doch vor sehr vielen gleichzeitigen Miniaturen sich auszeichnen. — Den blossen Kunstliebhaber können sie freilich schwerlich erfreuen. Ein solcher will die Kunst auf der Stufe möglichster Vollendung geniessen und kümmert sich in der Regel wenig um die Erzeugnisse aus ihrem Kindesalter.

Von *öffentlichen* Kunstsachen glauben wir nun das Wesentlichste berührt zu haben. Wir scheiden von Carlsruhe mit der Hoffnung, dass der jetzt sich offenbarende künstlerische Geist in weitern Werken erstarke, und mehr und mehr Gemeingut werde. —

Von Carlsruhe wenden wir uns direkte und ohne Aufenthalt nach Mannheim.

MANNHEIM.

Physiognomisches.

Mannheim stand schon in uralter Zeit als Dorf auf der jetzigen Stelle und erhielt seine erste städtische Anlage im J. 1606 durch Churfürst Friedrich IV., ward aber im dreissigjährigen Krieg von Tilly mit Sturm genommen und später (1689) von den Franzosen zerstört. Jetzt ist Mannheim eine der schönsten, sehr regelmässig gebauten Städte, und zählt ungefähr 25,000 Einwohner. Während des französischen Revoluzionskriegs litt Mannheim durch Belagerung und Beschiessung; von jener Zeit datirt sich auch die theilweise Zerstörung des Schlosses. Durch den Lüneviller - Frieden vom 9. Feb. 1801 fiel Mannheim an Baden und die Frau Grossherzogin Stephanie, Wittwe des vorigen Grossherzogs, eine allgemein geachtete Dame, welche mit Gelehrten und Künstlern Umgang pflegt und Wissenschaft und Kunst nach ihren Kräften unterstützt, residirt in Mannheim. In neuerer Zeit hat die Stadt in Folge des Anschlusses von Baden an den deutschen Zollverein an Gewerbthätigkeit und Lebhaftigkeit sehr gewonnen. Die rheinische Dampfschifffahrt, die Eisenbahn von Heidelberg nach Mannheim steigern fortwährend die Zahl der durchreisenden Fremden.

Die Lage der Stadt zwischen dem Rhein und Neckar ist hübsch, die Aussicht sowohl den Rhein hinüber und herunter, als das Neckarthal hinauf, reizend, die Spatziergänge, der Schlossgarten, die Promenade nach der Mühlau (Rheininsel, unweit der Stadt) angenehm und besonders Sonntags sehr stark besucht. Das Theater, einst von Europäischem Ruf, gehört immer noch zu den bessern Deutschlands. Der Schlag der Einwohner scheint uns mit jenem in Carlsruhe zusammenzutreffen.

Die Kunst.

Architektur und Skulptur geben uns hier nur zu wenigen Bemerkungen Veranlassung.

Architektur. Selten findet man eine so *regelmässig* gebaute Stadt, — lauter Quadrate, lauter breite Strassen, meistens gleichsam nach einem Modell aufgeführte Häuser, wohnlich, freundlich, in bürgerlich-einfachem, gefälligem Styl, so dass der Gesammteindruck der Stadt *als solcher* ein sehr günstiger ist. Der Plan zu derselben kam unter Churfürst Carl Philipp (im vorigen Jahrhundert) zu Stande; den Verfertiger aber haben wir nicht erfahren können.

Nicht im gleichen Grade, wie der Anlage des Ganzen könnten wir *einzelnen* öffentlichen Gebäuden aus jener und einer etwas spätern Zeit unsern Beifall zollen. Die sog. *Jesuitenkirche* z. B. hält in Vergleich mit

den altdeutschen Kirchen kaum einen flüchtigen Blick aus und bewegt sich im Rococostyl. Sie ward ebenfalls unter Carl Philipp (1733) von dem damaligen Baudirektor *Bibieno* erbaut.*) Auch *das Theater* entbehrt eines wahrhaft monumentalen Charakters und kann z. B. mit jenem in Strassburg nicht konkuriren. Dasselbe ist ein Werk von *Nicolas de Pigage*, dem *letzten* churfürstlichen Baumeister, der, aus Lothringen gebürtig, 1748 als Hofarchitekt nach Mannheim war berufen worden. Von ihm rührt auch der linke Flügel *des Schlosses*, welches, beiläufig gesagt, mehr seines gewaltigen Umfangs, als seiner Bauart wegen, imponirt, ferner das *Zeughaus*, die *Reitschule* u. s. f. her. Er starb in Mannheim 1796 im 75ten Jahre.

Von den *neuern* öffentlichen Gebäuden schien uns der *Eisenbahnhof* sammt seinen Dependenzen von vielem Geschmack seines Erbauers, des Professors Eisenlohe in Carlsruhe, zu zeugen, wie derselbe überhaupt als ein durchgebildeter Architekt bekannt ist, dessen wir in Carlsruhe nur darum nicht erwähnten, weil wir uns auf die Beschreibung der *wichtigsten* Baumonumente beschränken mussten, ein solches aber unseres Wissens von Eisenlohe dort nicht existirt; es wäre auch eine ausgedehnte *praktische* Thätigkeit bei seiner Stellung als Professor nicht gedenkbar. Eisenlohe, von Freiburg im Breisgau gebürtig, ein Mann von circa vierzig Jahren, ist nämlich seit 1832 Professor der Architektur am polytechnischen Institut in Carlsruhe.

---

*) *Der eigentliche Name von Bibieno ist Galli; mehrere Glieder der betreffenden Familie waren Architekten; der Stammvater hiess Giovanni Maria Galli, geb. zu Bibiena im Bolognesischen.*

Er neigt sich zur mittelalterlichen Bauart hin, bewahrt aber bei seinen Schöpfungen eigene Originalität. Davon soll das Schloss Ortenberg bei Offenbach zeugen, welches er erbaut hat.

Das neue *Zollgebäude*, von Hübsch in Carlsruhe errichtet (siehe pag. 513 u. f.) halten wir ebenfalls für ein gelungenes Werk. Hübsch sagt selbst davon: „Da das Gebäude ganz frei steht (am Rhein), so strebte ich nach einer solchen Hauptanordnung, welche von keiner Seite eine ungefällige Gruppirung der Theile darbietet. — Das Sockel ist mit Quadern aus rothem Sandstein, alle Wand- und Frei-Pfeiler nebst den Gurten und Fensterbänken aus grauem Sandstein, die Fenstereinfassungen aus hartgebrannten, façonnirten Backsteinen und die Wandflächen mit kleinen Quadern aus rothem Sandstein ausgeführt, so dass auswendig kein Verputz oder Anstrich vorkommt.“ Am Hauptportal eine kolossale Gruppe den Handel und die Schifffahrt darstellend, recht gelungen, von dem kürzlich verstorbenen Bildhauer Scholl in Mainz gearbeitet, der überhaupt den Ruf der Geschicklichkeit genoss.

Skulptur. Einer der frühesten und dem *Namen* nach bekannten Künstlern dieses Zweiges in Mannheim war der Hofbildhauer *Paul Egell*, geb. 1691, von dessen Arbeiten uns jedoch nichts bekannt geworden ist. Er starb 1752.*) Sein Sohn, *Augustin Egell*, in des Vaters Schule erzogen, — Bildhauer, Architekt und Ma-

*) *Ebenfalls in der ersten Hälfte des* 18. *Jahrhunderts lebte in Heidelberg* Peter van der Branden *als Bildhauer, von dem der kolossale Brunnen (in Wassersnöthen) auf dem Marptplatz im Mannheim herrühren soll, eine Erbschaft des reinsten Zopfstyles.*

ler — folgte dem Vater in der Würde eines Hofbildhauers. Von ihm berichtet Nagler: „Er baute unter Karl Theodor das schöne Rheinthor zu Mannheim. Im Jahr 1778 zog er nach München, wo er auch 1787 im 54. Jahre starb.“ *Ueber* den beiden Egell aber stand als Bildhauer *Peter von Verschaffelt*, geb. zu Gent 1710, ein für die damalige Zeit verdienstvoller, tüchtiger Mann, der namentlich eine grosse Produktivität besass. Er hatte seine Studien in Paris gemacht, sich dort zehn Jahre aufgehalten und nachher Rom besucht, wo er sehr beschäftigt und geachtet war *). Im Jahr 1752 erhielt er von Churfürst Carl Theodor, der überhaupt für Kunst, wie wir noch weiter sehen werden, *sehr viel Sinn* hatte, und dieselbe in allen Richtungen kräftig unterstützte, einen Ruf als Akademiedirektor und Hofbildhauer nach Mannheim. Aus seiner Hand gingen hervor: die Statuen am Mannheimer Theater, welche jedoch an Gehalt und sorgfältiger Behandlung jene am Strassburger Theater von Ohmacht (s. pag. 457) nach unserm Dafürhalten nicht erreichen; mehrere Statuen in der Jesuitenkirche, (jene auf dem Hauptaltar sind lebendig und charakteristisch, aber manirirt, die Engel auf dem Seitenaltar tragen den letztern Fehler noch mehr); endlich eine Menge anderer Gegenstände (siehe Heidelberg und Schwetzigen). In seinen spätern Jahren soll er sich auch mit der Baukunst beschäftigt haben. Bei Carl Theodor stand

---

*) *Von ihm unter vielen andern Arbeiten der kolossale Engel auf dem Castel St. Angelo in Rom, wovon Gall. Dir. Götzenberger in Mannheim die Originalskizze besitzt.*

er so hoch in Gunsten, dass derselbe ihn in den Adelstand erhob. Verschaffelt starb 1793.

Ferner lebte unter Carl Theodor Bildhauer *M. Ling* in Mannheim, nach welchem Verhelst eine Büste dieses Churfürsten im Stich herausgegeben hat. Sonst ist uns von Ling nichts Näheres bekannt.

Sodann übte in jener Zeit *C. L. Pozzi*, geb. 1735 zu Castel St. Pietro, die Bildhauerkunst in Mannheim aus; von ihm unter andern die Karyatiden im sogen. Kaiserzimmer (in Mannheim) neben dem Kamin stehend, schön von Formen und grossartig; von ihm ferner die wichtigsten Stuckkaturarbeiten in Schwetzingen (in der Moschee, im Tempel der Botanik u. s. f.) Er starb in Mannheim. — Sein Sohn Maximilian Pozzi trat in des Vaters Fusstapfen und folgte ihm im Merz *dieses* Jahrs im 72sten Altersjahre in's Elysium nach, wie wir im Kunstblatt (vom 5. Mai 1842) lasen. Er war das letzte Mitglied der ehmaligen churpfälzischen Akademie, konnte aber seit Jahren nicht mehr wirken, so dass die Skulptur in Mannheim längst verwaist dasteht. Auch scheinen zu einem baldigen Umschwung keine Aussichten vorhanden zu sein, wie denn überhaupt die Bildhauerkunst oftmals auch da nicht gedeihen will, wo schon die Malerei tüchtige Repräsentanten hat. Zudem pflegen sich in den Monarchieen die künstlerischen Kräfte vorzugsweise den Residenzen zuzuwenden.

Malerei. Gerne hätten wir, wie in Carlsruhe, eine kurze Uebersicht über *den Gang* dieses Kunstzweiges in Mannheim zusammengestellt, wir suchten aber vergeblich nach genügendem Material. Unsere historischen Bemerkungen können daher nur dürftig ausfallen. Einer der ältesten, uns bekannten Maler (im *historischen*

Fach) war *Franz Anton von Leydensdorf*, geb. 1720 im Tyrol, später in Wien, Venedig, Rom studirend, und ebenfalls, wie mehrere der vorhin benannten Künstler, von dem kunstliebenden Karl Theodor an die Akademie nach Mannheim berufen. Von ihm rührt u. a. der Plafond eines Saales im Theater daselbst, grau in grau, her. Sonst haben wir über ihn nichts erfahren können, ausser in Nagler Folgendes: „besondern Beifall fanden seine Malereien nach Art verschiedener Basreliefs, auf welche Weise er die Hof- und Stiftskapelle zu Innspruck meisterhaft auszierte.“ Er starb in Mannheim 1795.

Ein späterer *Historien*maler war Galleriedirektor *Sebastian Stassens*, von Gent gebürtig, dessen Hauptverdienst darin scheint bestanden zu haben, dass er sehr getreu nach Van Dyck copirte. Von *Zoll*, dem Vorgänger des jetzigen Galleriedirektors Götzenberger, sind wir nicht im Stande, irgend welche Charakteristik abzugeben und ehe wir von dem letztern sprechen, schicken wir noch über die *Landschaftsmaler* ein Wort voraus. Als solche hatten s. Z. einen ziemlichen Ruf die Brüder *Ferdinand und Franz Kobell*, welche abermals Carl Theodor unterstützte. Ferdinand, geboren in Mannheim 1740, zu wissenschaftlichen Studien angehalten und bereits nach Vollendung derselben bei der churfürstlichen Hofkammer in Mannheim als Sekretair angestellt, betrieb stets die Kunst nebenbei als Lieblingsfach und Carl Theodor liess ihn endlich gewähren, dass er sich ganz auf dieselbe legte. Er soll in kurzer Zeit rasche Fortschritte im Malen gemacht haben, studirte dann in Paris und machte sich nachher auch in weitern Kreisen durch seine sehr zahlreichen radirten Blätter rühmlich bekannt. Er ward

Hof-Landschaftsmaler und Galleriedirektor in Mannheim und starb 1799. *Franz* Kobell, geb. zu Mannheim 1749., zum Kaufmann erzogen, sattelte, wie sein Bruder, um und studirte mit und bei diesem die Kunst, ging 1776 nach Italien, blieb dort bis 1785 und liess sich dann in München, wo er 1822 starb, nieder. Die Zahl seiner Oelgemälde ist äusserst gering; dagegen sollen sich seine Handzeichnungen (wovon ein grosser Theil in Sepia und Bistre) auf mehr als 10,000 Blätter belaufen und sich durch Phantasie auszeichnen.

Ein Sohn von Ferdinand, Wilhelm Kobell geb. zu Mannheim 1766, der auch bei seinem Vater den ersten Unterricht genoss, lebt in München, als geschätzter Landschaft-und Schlachtenmaler *).

Ferner war als Landschaftmaler *Jakob Rieger*, ein Schüler von Kobell, bekannt; — bei ihm ging *Carl Kuntz* in die Lehre, über welch' letztern wir uns in Carlsruhe ausgesprochen (siehe pag. 528.). Endlich dürfte die *Landschaftsmalerei* in Mannheim einen Umschwung erhalten, wenn es sich bestätigt, was uns im vorigen Spätjahr gesagt wurde, dass *Daniel Fohr*, geb. in Heidelberg 1802, hier sein Domicil aufschlage. Er studirte und lebte seit längerer Zeit in München, behandelt die Landschaftmalerei mit poetischem Geiste, ist stark in der Beleuchtung und in romantischer Staffirung, charakteristisch im Baumschlag (Eichenbäume), klar im Vortrag.**)

---

*) *Siehe Söltl die bild. Kunst in München* 1842.

**) *So eben bei Empfang dieses Korrekturbogens vernehmen wir, dass Fohr Hofmaler in Carlsruhe geworden, sich also vermuthlich d o r t niederlassen wird. „Er malt jetzt, schreibt man uns, im Schloss Eberstein für den Grossherzog.“*

Im *historischen Fach* beginnt in Mannheim eine *neue Epoche* mit Galleriedirektor *Götzenberger*, dessen wir schon mehrmals erwähnten und welchen wir nun aus mehreren grossartigen Composizionen kennen lernen. Wir betrachten ihn als eine wesentliche Stütze *höherer Kunst* in Mannheim

Jakob Götzenberger, im Jahr 1805 in Heidelberg geboren, sollte nach dem Wunsche seiner Verwandten Medicin studiren, fühlte aber dazu keine wahre Lust, ergriff in jugendlicher Begeisterung die künstlerische Bahn, eine der lohnendsten und idealsten, welche wir kennen, wenn Apoll und die Musen den Künstler mit höhern Gaben ausgestattet, ihn gleichsam selbst in ihren Dienst berufen haben; eine der prosaischen, wenn der Mann es nicht weiter, als zum blossen Techniker zu bringen vermag, wenn der tiefere, dichterisch - schöpferische Geist und ächte Genialität ihm abgeht. Götzenberger, ein vorzügliches Talent, wurde vom Schicksal auch darin begünstigt, dass seine Studienzeit gerade in die Periode fiel, als Cornelius zuerst in Düsseldorf, nachher in München die neue deutsche Schule gründete. Götzenberger trat im J. 1820 in die Schule von Cornelius. Dieser, noch Direktor zu Düsseldorf, erhielt den Auftrag, einige Säle der Glyptotek in München mit Fresken zu schmücken *) und ging nun 1821—24 jedes Frühjahr nach München, um dort zu malen, im Herbst wieder nach Düsseldorf, wo er die Kartons für diese Bilder während des Winters zusammenarbeitete und zugleich die Akademie in Düsseldorf leitete. Zu jenen Arbei-

---

*) *Siehe Münchens Kunstschätze v. Verf.—„Glyptothek.“*

ten in der Glyptothek nahm er, theils um sich selbst das Werk zu erleichtern, theils um seine Schüler praktisch in die höhere Kunst einzuführen, von den Capazitäten der Düsseldorfer-Akademiker einige mit nach München; unter ihnen Götzenberger, welchen er im Göttersaal daselbst, auch im Winter immer an den Cartons, mitarbeiten liess. Rasch entwickelte sich unser Künstler. Sein klarer Geist, seine energische Technik fanden auch schnelle Anerkennung. Kaum aus der akademischen Laufbahn getreten, ward ihm nebst einigen andern, längst berühmten Cornelianern, — Kaulbach, Hermann, Eberle und Förster der Auftrag zu Theil, die Universitäts-Aula zu Bonn mit vier grossen Composizionen, die Theologie, Philosophie, Jurisprudenz und Medicin in Fresko zu schmücken. Da aber seine Collegen ihrem Meister, der 1825 als Akademie-Direktor nach München kam, dahin folgten, so ist fast Alles in der Aula zu Bonn Götzenbergers Werk. Nur in der Theologie rühren einige Figuren von jenen Künstlern her. Im Jahr 1824 fing Götzenberger in der Aula zu malen an, unternahm dann 1828 eine Reise nach Rom, und fertigte dort (bis 1830) den Carton zu der *Philosophie*. In den Jahren 1832 und 33 malte er wieder in Bonn. Im Jahr 1833 wurde er Badischer Hofmaler und Galleriedirektor in Mannheim, und überwacht als solcher die Gemälde- und Kupferstichsammlung im Schloss. *) Er steht zugleich an der Spitze der dortigen Kunstschule, welche zwar auf etwas beschränk-

---

*) *Ausser derselben befindet sich im Schlosse das Atelier von Götzenberger, auch seine Wohnung, ferner die Gyps- und Zeichnungssäle und das Kupferstichkabinet.*

tem Fuss eingerichtet ist, indessen im Durchschnitt doch 8—12 Schüler zählt. „Die einzige Gunst, sagt Raczinski, deren sich diese Schule bisher erfreut, besteht in den weitläufigen Räumen, welche der Grossherzog ihr im *Schloss* angewiesen hat, in der freien Benutzung der Gypsabgüsse und in der Erlaubniss, die Gemälde der Gallerie zu kopiren.“ Wir glauben indessen, ein angehender fähiger Künstler könne hier immerhin fruchtbare Vorstudien machen. Die *Lehrmittel* reichen für ein paar Jahre schon aus; vortreffliche Abgüsse der besten antiken Statuen und Büsten, auch gute Gemälde sind vorhanden. Wie manche Stadt würde an diesen Mitteln Grosses zu besitzen glauben! Zudem vermag ein guter Lehrer, wie Götzenberger, allfällige Mängel zu ersetzen. Denn er, der selbst eine vortreffliche Schule genossen und den Werth eines planmässigen Studienganges zu schätzen weiss, wird auch seine Schüler gewiss systematisch in die Kunst einführen; sie zu *denkenden*, nicht nur zu technisch geschickten Künstlern heranbilden, und die Mittel, die ihm zum Unterricht an die Hand gegeben sind, tüchtig auszubeuten verstehen.

„Götzenberger, berichtet ein neuerer Schriftsteller, lieferte (ausser seinen Fresken in Bonn) auch Oelbilder, die in Concepzion und Ausführung nicht minder ein reiches und schönes Talent verkünden. Sehr interessant ist das Staffeleibild, welches in einem lebensgrossen Kniestück die Gewalt der Schönheit als Zauberin darstellt.“

Götzenberger hat in jüngster Zeit ein grosses biblisch-historisches Werk unternommen, auf welches wir, da die Cartons dazu in seinem Atelier dem kunstliebenden Publikum offen stehen, näher eingehen wollen. — In

dem durch seinen trefflichen Weinbau rühmlichst bekannten Nierstein (Rheinhessen) lebt eine alt-adeliche Familie, — *von Herding*, reich an irdischen Gütern, geachtet, voll Sinnes für Kunst und Kultur. Sie liess durch Götzenberger ihre neu erbaute Familienkapelle in Nierstein mit Freskogemälden schmücken. Die Darstellungen sind: 1) Anbetung des Christkindes durch die Weisen und Hirten, das *Hauptbild*; 2) die Krönung der h. Maria; 3) der Evangelist Johannes; 4) die büssende Magdalena; 5) drei Allegorieen, Glaube, Liebe, Hoffnung in abgetrennten Darstellungen; 6) in *Einem* Rahmen der h. Maximilian, die h. Ursula, der h. Bruno.

1) *Die Anbetung der Hirten.* Wir dürfen voraussetzen, dass die bei Matthäus und Lucas enthaltene Erzählung über die Geburt Christi allen unsern Lesern genau in Erinnerung sei.

Wie in den Erzählungen dieser beiden Evangelisten Mythisch-Poetisches mit Factischem enge verflochten ist, so nahm auch der Künstler — jedoch auf passende Weise — in seine Darstellung das Mysteriöse auf: daher der Stern, der die Weisen leitet, die Engel, welche den Hirten die Geburt verkünden u. dgl. — Fassen wir die Composizion vorerst in ihrer *Gesammtheit* auf, so erscheint sie uns als grossartig, harmonisch, als Produkt reicher Phantasie und klaren Verstandes. *Ein* Hauptgedanke durchweht alle Theile des Bildes, die schöne Idee nämlich, dass mit Christi Geburt auch der Geist der Liebe, des Wohlwollens, der Freude unter den Menschen den Auferstehungstag feiere; dass die Tugend von nun an nicht als Nothwerk und bloss aus Furcht vor der Strafe im Unterlassungsfall, sondern um ihrer selbst willen, aus Ach-

tung für ihre tiefe einner Bedeutung geübt werde. Alle Gruppen und Figuren tragen *entschieden* diesen Typus einer *liebevollen frohen Stimmung*, nur ist sie in jeder einzelnen verschieden individualisirt, und damit glücklich alle Monotonie vermieden. Männer und Weiber nahen sich im Geiste dem verzeihenden Vater, der an des jüdisch-zornmüthigen, ausschliessenden Jehova's Stelle getreten; statt äusserer Busse und unermüdeten Lippenwerks bezeugen diese Herzen durch Offenheit ihre religiöse Gesinnung. Hier jauchzt Himmel und Erde dem neuen Genius der Menschen, dem frei gewordenen Geist und Gemüth entgegen. Dieses gelungene Bestreben des Künstlers, alles düster - Orthodoxe, jüdisch-Hierarchische aus dem Grundton zu entfernen, scheint uns ganz den heiteren Begriffen über das Christenthum, welche in unserer Zeit bei Gelehrten, wie aufgeklärten Laien neue Geltung errungen, angemessen. Auch halten wir diese Auffassung für ebenso rein christlich, und würdig, als die Art und Weise, in welcher orthodoxe Priester der Kunst sich gefallen und welche uns in Gottes Namen nicht zusagt. — In der Mitte des Bildes Maria in ungeheuchelter Herzensfreude über das ausserordentliche Kind und über den festlichen Empfang, der ihm von allen Seiten bereitet wird. Mit seelenvollem Ausdruck blickt sie dasselbe an und hält es auf ihrem Schoosse. Obgleich man diese Weise der Darstellung bei alten und neuen Meistern sehr häufig findet, so erkennt man doch sogleich, dass die vor uns liegende von ferne nicht entlehnt, sondern eigene aus dem Innersten entsprungene Idee unsers Künstlers ist. Denn jeder Zug erscheint als durchdacht, als empfunden und diese Parthie trägt die Merkmale desselben chaakteristischen Gusses an sich, welche überhaupt einen

wesentlichen Vorzug der ganzen Composizion ausmacht. Das Christuskind wendet sich so gegen die huldigenden Könige, als empfinde es zu denselben bereits warme Sympathieen. Neben Maria Joseph, einfach, anspruchlos, bewegt über das Ereigniss, an der allgemeinen Freude Antheil nehmend, jedoch ohne sich vorzudrängen. Es ist dies der wahre, historische, nicht plötzlich vom gemeinen Mann zur kirchlichen Autorität graduirte Joseph; der schlichte Zimmermann, der selbst nicht zu grösserem Wirken sich berufen fühlt, und in der biblischen Geschichte eine sekundäre Person ist und bleibt. Die Gruppe unmittelbar neben Joseph sehr ideal: der Componist zeigt uns hier eine Matrone freudig *dankend*, neben ihr eine wonnerfüllte Mutter ihre Gefühle ihren Kindern *mittheilend*, ein am Boden sitzendes Mädchen seine Stimmung *thätlich* durch Darreichung von Blumen ausdrückend: alles lebendig, natürlich und graziös; dabei strenge körnige Zeichnung, feste Haltung. Ebenso gelungen in allen Beziehungen die folgenden Gruppen auf dieser Seite, sowohl die Hirten im Vordergrund, als jene, unmittelbar an der Hütte stehend, welche sich über die Gegenwart und Zukunft zu besprechen scheinen, so wie endlich jene, welche (im Hintergrund) mit Opfern ankommen. Als Hauptfigur auf dieser Seite vornen der Dudelsack blasende Hirte, ein ächtes Kind der Natur, kräftig in Gestalt und heitern Wesens. Der Künstler gedenkt in diese Physiognomie bei der *Ausführung* in Fresko seine eigenen Gesichtszüge zu legen, — eine muntere Laune, welche alte und neue Künstler nicht verschmähten*).

---

*) *Statt vieler Beispiele nur zwei: in der Hochzeit zu*

Die linke Seite des Bildes bietet nicht weniger Interesse dar. Vornen die drei Könige. Der älteste, ein Greis, dessen ehrwürdiges Gesicht verräth, dass er schon *vor* Christi Geburt das Wesen der christlichen Lehre geahnet habe und der daher auch ganz besonders von der hohen Bedeutung des Christkindes durchdrungen ist, — weiss nicht genug seine innige Verehrung demselben zu bezeugen. Er lässt sich auf seine Kniee nieder, und bringt ihm das Kostbarste, was er hat, seine eigene Krone zum Opfer. Neben ihm der 2te König, mittleren, kräftigen Alters, durch Mienen und Geberden ebenfalls seine hohe Ehrfurcht bezeugend, wartet den Moment ab, da auch er seine Gaben überreichen könne; der dritte, kaum in's Mannesalter getreten, der Mohrenkönig, empfängt von seinem Sklaven das Opfergefäss. Diese ganze Hauptgruppe ist durchaus frei von ceremoniell-steifer Haltung, jede Figur erscheint redend und handelnd. In den Mänteln und übrigen Gewändern eine grossartige Draperie. Ueber die Schwierigkeit eines klaren und grossen Faltenwurfs aber sind alle Künstler und Kenner einig.*) Auch ein reiches Kolorit wird nach der

Cana (im Louvre zu Paris) hat Paul Veronese, in der Einweihung des Münsters zu Freiburg (Gemälde in Carlsruhe p. 544 u. folg.) hat Schwind sich selbst portraitirt.

*) *Fernow sagt darüber mit Recht: „ein kunstgemäss schönes Gewand ist eine der schwersten Aufgaben der Kunst. Bei den ältern Malern findet man schon seit Giotto eine gute und richtige Grundlage dazu; aber erst Michelangelo und Raphael haben es zu der Grösse und Schönheit ausgebildet, die der Idealstyl der Malerei fordert. Der Wurf des Gewandes muss schon in der Anlage durch die Idee des Künstlers bestimmt sein."*

Farbenskizze, die wir gesehen haben, den Gewändern zu Theil werden, und die orientalische Pracht der Könige mit der einfachen Kleidung der Hirten einen vortrefflichen Kontrast bilden. Die Königsgruppe ist übrigens für sich allein und abgesehen von ihrem höhern Werth, den sie als Theil eines grösseren Ganzen gewinnt, besonders durch die edlen, formell schönen Physiognomieen ansprechend. Mit Vorbedacht hat Götzenberger in jedem einzelnen eine verschiedene Lebensstufe, wie in der weiblichen Gruppe gegenüber, und zugleich damit den Gedanken symbolisch angedeutet, dass Alt und Jung für die neue Lehre gleich begeistert seien. In dem grösstentheils unverhüllten Körper des Mohrendieners grosse Bestimmtheit der Zeichnung und Musculatur.

Als Schlussfigur auf der linken Seite ein klassischer, höchst charakteristischer Mann. Ihn, der zwar mit Geschenken hergekommen, aber doch halb zweifelnd sich äussert, ob das Kindlein der Messias sein könne, verweist der neben ihm stehende gläubigere Freund auf den Stern, der alle Skrupel verbannen müsse. — Den Hintergrund belebt heranziehendes Volk auf Kameelen und zu Fuss.

Noch machen wir auf einige *allegorische* Bedeutungen aufmerksam. Die Engel, welche in ätherischen Körpern die Hütte umschweben, symbolisiren die Beziehungen Christi zum himmlischen Reiche, sind überdiess zum Theil wie oben bemerkt, dem Ev. von Lucas entnommen. Die morsche Hütte kann theils auf die Armuth der h. Familie hinweisen, theils an einen vor der christlichen Kirche zusammensinkenden heidnischen Tempel erinnern. Der Stern über der Hütte mag ausser der biblischen Bedeutung wohl auch bildlich das

Licht darstellen, welches das Christenthum unter alle Völker verbreitete. Endlich ruft uns der Künstler indem er das Gemälde in Morgenbeleuchtung setzt, abermals in allegorischer Sprache zu, wie die emporblühende neue Religion die Nebel des Heiden- und Judenthums vertheile. Diese Concepzion gewinnt, wie alles Gediegene, bei längerem Betrachten immer mehr. In derselben erkennt man schliesslich nicht nur das feinfühlende, sondern auch das schnell produzirende Talent des Autors; denn er hat in höchstens 3½ Monaten diesen, nicht blos conturirten, sondern in Licht und Schatten gesetzten, kräftig gehaltenen, Karton vollendet.

Wir haben dieses Werk *monumentaler* Kunst, wie die Fresken von Schwind in Carlsruhe, absichtlich einlässlich behandelt, weil wir solch' grossartiges Streben der Neuern im höchsten Grade schätzen und dafür halten, man könne das Publikum nicht genug von dem Mittelmässigen ab, und je auf das Gediegenste hinleiten.

2) *Die Krönung der Maria.* Gott Vater die Weltkugel, Christus die Krone haltend; Maria von Cherubim getragen und von musizirenden und Weihrauch opfernden Engeln begleitet. Oben im Halbkreise die Seraphim*). Gott Vater wird, wie gewöhnlich als menschliches Wesen dargestellt. Es kann sich nun einmal

---

*) *Die Cherubim werden in der Kunst gewöhnlich als Engel des zweiten Chors der ersten Himmelshierarchie, die Seraphim als oberste Engel, jene als geflügelte Kinderköpfe, diese mit Halbleibern, die in Flügeln endigen, dargestellt. Siehe auch die Schöpfung von Cornelius in der Ludw. Kirche zu München.*

die menschliche Phantasie kein Bild machen, das würdiger, göttlicher als die menschliche Form wäre. Bei allen Darstellungen von Gott Vater fällt uns eine diese Auffassung legitimirende Stelle in Göthe ein: „Eine alte Sage berichtet uns, dass die Elohim einst unter einander gesprochen: lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien.“ Dies nur für jene Stimmen, welche in der Verkörperung Gottes eine Art Blasphemie finden. Uebrigens hat Götzenberger die bedeutenden Schwierigkeiten dieses Vorwurfs glücklich überwunden. Die Engel sind nicht blos verkleidete, sondern charakteristische Engel und schweben, was sie eben sollen, als reine Luft- und Lichtgebilde daher; ihr Ausdruck ätherisch. In den Köpfen herrscht, trotz der Abwechslung in den einzelnen Gesichtszügen ein gemeinsamer, ansprechender, wir möchten sagen, ein Familienausdruck vor, der unvermerkt zu der allgemeinen Harmonie, welche dieses Bild in besonderem Grade ziert, noch beizutragen scheint. Um aus der Tonkunst ein Gleichniss zu entlehnen, möchten wir diese Conzepzion wegen ihres eingreifenden, gleichsam instrumentalen Zusammenwirkens eine kunstreiche Symphonie nennen.

3) *Johannes, der Evangelist.* Götzenberger hat hier mehrere Stellen aus der Apokalipse zu Grunde gelegt. s. Offenbarung 1. 4. 5. „Ich war im Geist an des Herrn Tag und habe eine grosse Stimme hinter mir gehört. Die sprach: ich bin das A und das O, der Erste und der Letzte. Und was Du siehest, *das schreibe in ein Buch*, und sende es den sieben Gemeinden in Asia.“ — „Und alsbald war ich im Geist, und siehe, ein Thron

ward in dem Himmel gesetzt, *und auf dem Thron sass einer*; — und rings um den Thron waren vier Thiere, — und das erste Thier war gleich einem *Löwen*, und das andere Thier gleich einem *Kalb* (Stier) und das dritte Thier hatte ein Angesicht wie ein *Mensch* (Engel) und das vierte Thier war gleich einem fliegenden *Adler*." — „Und ich sah in der Rechten dessen, der auf dem Throne sass, *ein Buch* inwendig und auswendig geschrieben, mit *sieben Siegeln* versiegelt" u. s. w.

Die Künstler haben Johannes in der Regel als Jüngling dargestellt, und ihm als Attribut den Adler, das Sinnbild des zum Himmel anstrebenden Geistes, beigegeben. Nicht selten finden wir aber in seine jugendlichen Züge etwas Unmännliches gemischt; dies weder historisch noch in idealer Beziehung richtig. Obgleich von Charakter mild und sanft, und hierin seinem Herrn und Meister ähnlicher, als keiner der Jünger und darum auch von ihm besonders geliebt, ist er dennoch an Geist und Körper kein Schwächling. Er war schon als ehmaliger Fischerjunge an hartes Leben gewöhnt und durch Christus nicht zu irdischen Genüssen geleitet worden, und hat sich über die ganze Leidensgeschichte Jesu als sehr *charakterfest* erwiesen. Auch zeichneten ihn geistige Gaben in hohem Grade aus, wie sein Evangelium, seine Briefe und sogar seine, obgleich mystische Offenbarung hinlänglich beurkunden. Johannes soll daher zwar mild, aber zugleich als *starker Geist* von der Kunst aufgefasst werden; dies hat Götzenberger gethan. Der Kopf von Johannes verräth einen grossen Charakter und im ausgeführten Gemälde soll er noch kräftiger gehalten sein. Die Blicke sind nach oben gerichtet, von woher er „die Stimme" hört und er schreibt nieder, was ihm „offenbart" wird. Die ganze

Haltung der Figur imponirend, einfach, ernst, die Draperie meisterhaft.

Im obern Theil des Bildes apokalyptische Gestalten. Der Künstler hat zwar manches in der Offenbarung Beschriebene, aber für bildliche Uebersetzung nicht Geeignete, weggelassen. Dessen ungeachtet ist dieser Himmel noch mystisch genug. Die thronende Figur stellt Gott Vater, die 4 Thiere neben dem Throne die gewöhnlichen Attribute der 4 Evangelisten dar.*) Hübsche Anordnung und schöne Einzelnheiten lassen sich diesem christlichen Olymp nicht absprechen.

4) *Die büssendeMagdalena*, Seitenstück zu Johannes. Wir haben schon einigemal angedeutet, dass jede bestimmte, von der Geschichte oder Dichtung geschilderte Person auch von dem Künstler so charakterisirt werden solle, dass wir dieselbe sofort erkennen. Cornelius z. B. hat in der Glyptothek zu München den Achill, den Nestor, den Odysseus etc. so gegeben, dass jeder Betrachtende findet, er habe beim Lesen des Homer jene Helden sich ungefähr so gedacht. Guttenberg, Schiller, Kurfürst Maximilian und Andere sind in der ächten biographischen Kunstweise von Thorwaldsen dargestellt. Dabei darf der Künstler seinen Gegenstand natürlich innerhalb gewisser Gränzen *idealisiren*. Wenn z. B. Napoleon in einer Statue zum schön gebauten Helden metamorphosirt wird, so ist das kein Fehler, sondern eine dem Componisten zustehende freie verständige Behandlung. Götzenberger nun fasste die Magdalena so auf, wie Tradizion und Aesthetik es erfordern. Das ehmals jugendlich-leicht-

---

*) *S. Freiburg pag.* 406.

sinnige Geschöpf lernt Jesum und seine Lehre kennen und empfindet, dass eine ideale Lebensrichtung dem Menschen mehr Zufriedenheit und Genuss bereite, als ein bloss sinnlicher Wandel. Sie bittet und erhält Verzeihung der Sünden, wird Büsserin, sogar Freundin Jesu und ist endlich als Heilige verehrt. Nun haben viele Künstler sie als ein abgelebtes Weib dargestellt, bei welchem jedenfalls an keine Versuchung mehr zu denken ist und welche daher gut hat fromm werden. Nach der richtigen Auffassung aber soll ein Magdalenen-Ideal das Bild der Schönheit sein, dann erst erscheint ihre Selbstbeherrschung als ein Sieg des Geistes über das Fleisch. So fasst sie Götzenberger auf. Er zeigt sie als eine lebenskräftige Gestalt von feinen Gesichtszügen, schlankem Wuchs, voller Brust, rundem Arm, zarter Hand. Obgleich sie in sich gekehrt am öden Felsen sitzt, in den Spiegel der Vergangenheit schauend, glaubt man ihr doch anzumerken, dass das Gebet nicht von jeher ihre Beschäftigung gewesen. Jetzt aber hat sie den Kampf bestanden, ein Engel reicht ihr den Kranz der Belohnung. — Die Figur der Magdalena ist wahrhaft plastisch.

5) Drei fernere, sich ergänzende Kartons: *Glaube, Liebe, Hoffnung.* — Die Allegorieen erfüllen ihren Zweck, wenn sie verständlich und einfach sind: diesen Erfordernissen ist Götzenberger nachgekommen. Der Glaube, eine weibliche Figur; in Physiognomie und Haltung Zuversicht und Vertrauen; in der Linken hält sie die Kreuzesfahne, in der Rechten den Nachtmahlskelch mit der Hostie, zur Seite die h. Schrift. Die Hoffnung abermals eine weibliche Figur; sie richtet den Blick nach dem Himmel, legt die Hände zusammen; den Anker zur Seite. Am meisten *Originalität* entwickelt der Künstler in

der Liebe. Berühmte Autoritäten z. B. Raphael, haben die Liebe durch eine weibliche Figur, welche an jeder Brust ein Kind säugt, allegorisirt und damit ausschliesslich die Mutterliebe angedeutet, welche ganz gewiss ihre tiefe poetische Seite hat. Götzenberger zog vor, die allgemeine, durch keine besondere Bande der Natur gegebene, rein ideale Menschenliebe zu versinnbildlichen. Eine barmherzige Schwester nämlich vereinigt ihre Pflegekinder, arme Waislein, um sich, schliesst das eine inniglich in ihre Arme und leitet sie alle zum Gebet an. Vor ihnen hält, gleichsam als Altarblatt, ein Knabe die Prozessionsfahne, auf welcher das Symbol der Liebe, das Herz Jezu, abgebildet ist. Protestanten dürfte *diese*, kirchlich-katholische, Parthie der Composizion nicht ganz ansprechen, dagegen muss die Hauptgruppe jedermann sehr gefallen. Die Pflegerin freut sich, wenn die Kleinen sich auf jede Weise an sie schmiegen und diese hinwieder fühlen sich bei ihrer zweiten Mutter so wohl, so zufrieden. Anmuth, Offenheit, Fröhlichkeit spricht aus ihren runden, heitern Gesichtchen; das im Schoos der Pflegerin liegende Kind, die Hauptfigur unter den Kleinen, zeichnet sich besonders durch so lieblichen und geistigen Ausdruck, als graziöse Formen aus; das daneben stehende mit gefalteten Händen die personifizirte Treuherzigkeit. Der Künstler bewirkt durch sein Werk eine ästhetische Stimmung in dem Beschauenden; dies könnte er nicht, hätte er nicht in einer ähnlichen Stimmung die Idee zu demselben empfangen. Dieses Bild ist endlich im guten Sinn des Worts populär gehalten.

6) Der letzte Karton: der h. Maximilian und die h. Ursula, von Alters her die Schutzpatrone der Familie v. Herding in Nierstein; neben jenen im Buche

forschend der h. Bruno. Die männlichen Köpfe, besonders ausdrucksvoll, entsprechen den betreffenden Charakteren. Maximilian, nach der Legende*) im dritten Jahrhundert in Pannonien von adelichen Eltern geboren, die er frühe verlor, gab sein Erbgut den Armen, weihte sich ganz der Kirche, ward Bischof, eiferte gegen den Heidendienst und wurde dafür enthauptet. — Die h. Ursula ist die Patronin der Ursulinerinnen, welche zufolge ihres Gelübdes die Pflege von Kranken und Armen üben. — Der h. Bruno auch von adelichem Geschlechte (aus Cöln) stiftete (im 11 Jahrh.) zu Chartreuse unweit Grenoble den Kartheuserorden**) gründete später in Calabrien noch eine zweite Karthause und starb daselbst 1101. Er hatte hohe Würden am päpstlichen Hofe abgelehnt. Ein seltener Weiser, der die rauhe Kutte dem Glanze vorzieht. Ihn hat Götzenberger, wie uns scheint, trefflich gezeichnet.

Noch könnten wir von kleineren Skizzen, von mancherlei Studien und Zeichnungen, welche wir im Atelier dieses Künstlers fanden, reden und es wäre *viel* Erwähnenswerthes darunter. Aber dazu gebricht uns der Raum. Dagegen verweisen wir vorläufig auf die Cartons zu den Gemälden in der Aula in Bonn, (s. oben) welche wir später in der Beschreibung von Bonn (2. Bd.) ausführlich würdigen werden. Hier nur so viel, dass uns die Composizionen in jeder Beziehung Meisterwerke zu sein scheinen. Eine Erläuterung der Portraitfiguren liegt neben den Cartons. — Möge

---

*) *Siehe Anton Mätzler, Legenden der Heiligen. Landshut* 1841 u. 42.

**) *S. pag.* 308. *die betreffende Legende.*

Götzenberger durch grosse Aufträge zu weitern monumentalen Bildern veranlasst werden.

*DIE GEMÄLDE-GALLERIE.**)

Wir können nur einige wesentliche Stücke herausheben. Ein Katalog über diese Gallerie existirt nicht, auch hängen die Gemälde keineswegs nach der Reihenfolge der Nummern neben einander. Wir werden uns indessen doch auf die letztern berufen.

Saal I.

Ein ziemlich grosses Bild mit No. 95 und dem Namen „*Guido Reni*“ bezeichnet, stellt eine lebensgrosse, weibliche Figur dar, Kniestück, nackt, nur Arme und Schenkel theilweise bedeckt, eben im Begriff, in's Bad zu steigen. Die Aechtheit des Gemäldes ist schon bezweifelt worden; jedenfalls trägt es doch Guido's Styl, das Colorit klar, natürlich, Gesicht und Körper gut modellirt. Ueber Guido Reni s. pag. 232.

Potiphar und Joseph, lebensgross, beinahe Kniestück, No. 204 „von *Carlo Cignani*“ (s. pag. 255). „Da ergriff sie Joseph bei seinem Kleide und sprach: schlaf bei mir. Aber er liess sein Kleid in ihrer Hand und lief hinaus.“ (S. B. Moses I. 39.) Potiphar wird als ein lüsternes Weib von brennendem Verlangen nach Joseph dargestellt. Sie ergreift ihn, umarmt ihn, drückt ihn an ihren offenen Busen und ihr Mund lechzt nach

---

*) *An den beiden Gypssälen gehen wir ohne Bemerkungen vorbei.*

einem Kusse. Joseph wendet sich erschrocken ab. Das Gemälde ist zwar etwas manirirt, macht aber doch einen lebhaften Eindruck und die Carnation in Potiphar warm, saftig.

Eine Frau, die ein Buch aufschneidet, No. 179, „von *Terburg*" (Gerard), s. pag. 562. Die Färbung klar und fein, wie die meisten Stücke dieses Meisters, welchen Dr. Waagen „den eigentlichen Schöpfer der Conversationsstücke" nennt.

Neben diesem ein etwas grösseres Tableau, No. 231, „von *Ryckaert*" (David) geb. zu Antwerpen 1615, nachmals Direktor der Akademie daselbst. Ein Chemist oder Wunderdoctor betrachtet beim Kerzenlicht den Bau eines im Branntweingefäss aufbewahrten Embryo; auf dem Tisch Bücher und vielerlei anderer gelehrter Apparat; neben dem Tisch eine Magd, welche die Hände zusammenschlägt, wahrscheinlich vor Entsetzen darüber, dass menschliche Ueberreste in Branntwein, statt in geweihte Erde gelegt werden. Das ganze Bild ein Effektstück, die Beleuchtung gelungen und die Einzelnheiten fleissig gemalt.

Saal II.

An der Wand neben der Thüre No. 153 „von *Guercino*" eine Sibylle, in der Linken eine Tafel mit der Inschrift in gewöhnlichem Mönchslatein: „De excelsis prospexit Deus humiles suos. Sib. Elespontiaca." (Von den Höhen herab blickt Gott auf seine Kinder im Staube. Sib. vom Hellespont.) Der Sibyllen, welchen man im Alterthum, wie der Leser weiss, geheime Kräfte zuschrieb, waren mehrere, von denen sich besonders jene in Rom durch den bekannten Verkauf der Sibyllinischen Bücher an Tarquinius berühmt gemacht

hatte. Dies hier abgebildete scheint die Sibylle von Troja darstellen zu sollen. Sie dürfte etwas mystischer gehalten sein; das Kolorit aber sehr kräftig und sogar klar. Ueber Guercino s. pag. 244.

An der Wand gegen den dritten Saal ein Marinestück, No. 39 von „*B. Peters*"; hohe Felsen am Ufer, bewegte See, gute Luft. — Bonaventura Peters ist zu Antwerpen 1614 geboren und starb daselbst 1652.

Saal III.

Christus vor Verhör, No. 10, „von *Rembrandt*". Der anwesende Pöbel schreit nach Christi Tod. Die Composizion nicht sehr ideal, die Anordnung aber geschickt. Die Gruppen treten klar aus einander heraus und die perspektivischen Gefahren sind glücklich überwunden. Die Beleuchtung effektvoll, die Färbung brillant. Einzelne Figuren im Vordergrund höchst charakteristisch. Uebrigens, wie sehr auch die ganze Behandlung rembrandtisch aussieht, soll doch die Originalität dieser Bilder nicht verbürgt sein. Ueber Rembrandt s. pag. 565.

Ein schlafendes Kind, das Bett mit Blumen bestreut, No. 23 „von *F. Albani*" (s. pag. 233). In technischer Beziehung ist dieses Gemälde vortrefflich ausgeführt, jeder Pinselstrich von Anmuth, Schönheitssinn, Wahrheit und Natürlichkeit begleitet; das Kolorit sehr rein, saftig, lebendig, kräftig. Auch die Anordnung wie das Ensemble gelungen. —

Ein Stilleben No. 28, „von *Weenix*" (s. pag. 572.), schön gemalt, doch etwas nachgedunkelt.

An der langen Wand dieses Saales, in der Mitte,

grosses Seestück, No. 226, „von *Joseph Vernet*“*). Obgleich die Marinemalerei nur als Nebenzweig des Landschaftfaches angesehen wird, so erfordert sie ebenso viel Studium, als das letztere. Denn auch die See hat unter verschiedenen Himmelsstrichen ihren besondern *Charakter*; einen andern das Mittelmeer, einen andern das Nordmeer und der grosse Ozean; jenes freundlich, mit malerischen Gebirgsgruppen nahe und fern, ernst und düster dagegen das Nordmeer. In der Charakterisirung der Seenatur ist Jos. Vernet ein Meister ersten Ranges und pflegt uns besonders südfranzösische Seegegenden darzustellen und warm zu beleuchten. Uebrigens beherrscht er ebenso wahr und genial Sturm und Wogen, als das spiegelglatte Wasser. Die perspectivische Ferne hat er in diesem Bilde prächtig durchgeführt; auch auf die Staffage viel Fleiss verwendet. Man sehe die Fischer im Vordergrund. Es bedarf wirklich die Marinemalerei fast noch mehr als die Landschaft einer tüchtigen Staffage. Man stelle sich das schönst gemalte Seestück vor, in welchem kein lebendiges Wesen, kein Schiff, nichts als das flüssige Element selbst vor uns liegt, — es macht nicht den gewünschten Eindruck.

An derselben Wand tiefer hängend, holländische Bauern im Gespräche, klein aber gut.

No. 36. „von *A. v. Ostade*,“ klar und saftig gemalt und originell in der Beleuchtung, die Figuren jedoch plump und unmalerisch. Ueber Ostade siehe pag. 570.

An der Wand, neben der Thüre, welche zum folgenden Saal führt, No. 175, das Portrait von *Le Brun*,

---

*) *Siehe über ihn pag.* 180 *und* 477.

von ihm selbst (siehe pag. 476 und 490); ziemlich lebhafter Vortrag. Das Bildniss hat einige Aehnlichkeit mit dem berühmten, vor wenigen Jahren verstorbenen Romanisten Thibaut, Professor zu Heidelberg.

Saal IV.

An der Hauptwand ein weibliches Bildniss No. 275, „*von Dominichino*," Brustbild. Der Ausdruck der Physiognomie lieblich, die Modellirung zart, die Töne warm, durchsichtig. Ueber den Künstler siehe pag. 241. —

Ein alter, männlicher, bärtiger Kopf, überlebensgross, No. 234, „von *Luca Cambiaso*," geb. zu Genua 1527, † 1580 oder 85, mehr Oelskizze, als vollendetes Gemälde, aber die Farbenmischung trefflich, der Lokalton sehr wahr und auch das anscheinend Flüchtige bestimmt. Cambiaso malte, — ein übrigens gleichgültiger Umstand — mit der Rechten so gut, wie mit der Linken.

Wieder ein männlicher alter Kopf, No. 233, „von demselben," ganz ähnlich behandelt, wie der vorige.

Eine weibliche Gestalt, Brustbild, gross, No. 280. „von *Guercino*" (s. Saal II.). Die Haupteigenschaft eines Bildnisses, dass sich nämlich sofort der *inwendige* Mensch darin entschieden prononcire, fehlt hier nicht. Anordnung, korrekte Zeichnung, reines Kolorit, gerade auch in den immer schweren, halbdunkeln Parthieen, im rechten Arm und in der rechten Hand sind die *technischen* Vorzüge dieses Gemäldes.

Ein männlicher Kopf, No. 256, „von *Holbein*" (s. pag. 315 u. folg.). Das Kolorit etwas trocken. Dagegen spricht sich in dem Bilde eine bestimmte Originalität, etwas Plastisch-Gediegenes und Körniges aus.

Links von der Thüre, No. 284, die Mutter von *Rubens*, „von ihm *selbst*;“ ganz die kecke, derbe Manier, aber auch ganz der Ausdruck von Wahrheit und Leben, der seine Produkte ohne Ausnahme durchweht und durchglüht. Seine unendliche Fertigkeit im Mischen und Auftragen der Farben, seine unersättliche Produktionskraft haben ihn hingerissen, dass er viele seiner Arbeiten à la prima fertigte d. h. nur anlegte, mit wenigen Pinselstrichen die Töne verband, dann noch durch ein paar Drucker den Effekt herstellte: die Sache galt dann als fertig. Darum erscheint manches Bild von Rubens skizzenartig. Wer aber auf den Grund seiner Werke zu schauen vermag, schätzt sie doch. Auch gerade in diesem Portrait, wie wahr der Ausdruck! Die würdige, einfache Hausmutter spricht sich in allen Zügen aus. — Wen die dick aufgetragenen Farben stören, der möge das Bildniss auf einige Distanz betrachten; dann macht es nicht nur eine gute, sondern sogar eine schöne Wirkung; die Farben verschmelzen gleichsam. — Peter Paul Rubens, dessen Vater, Rathsherr der Stadt Antwerpen, während der Bürgerkriege in Brabant, nach Köln gezogen, wurde in letzter Stadt den 28. Juni 1577 geboren, erhielt eine klassische Erziehung (er sprach gut Latein), zog später wieder nach Antwerpen und widmete sich der Malerei. Nachher zeichnete er sich auch im diplomatischen Dienste aus, verliess aber doch die Kunst nicht. Er starb am 30. Mai 1640.

Saal V.

Allerlei Federvieh, No. 19, „von *Hondekoeter*;“ der stolze Hahn, die sanfte Taube, der grausam-blut-

dürstige Adler, der hoffärtige Papagey, kurz alles sehr kenntlich und zierlich gemalt. Schon der Vater und Grossvater von Melchior Hondekoeter, auch sein (zwar jüngerer) Onkel Weenix, verstanden sich auf die Malerei des Geflügels und unser Künstler mag vorzüglich durch seine Umgebungen auf dieses Genre von Jugend auf verwiesen worden sein. Dass er seine Bilder *nach der Natur* studirte, sieht man ihnen an; auch hielt er sich zu diesem Behufe eine ganze Menagerie von gefiederten Hausthieren. Ein Hahn soll zum Modellstehen vollkommen von ihm dressirt gewesen sein. Hondekoeter war zu Utrecht 1636 geboren, † 1695.

Ohne Numerirung oder Benennung des Künstlers das Portrait des Churfürsten Karl Theodor, den wir oben als Begünstiger der Kunst kennen lernten, in Pastellfarben (Kreide); lebendig, ungezwungen. —

Saal VI.

An der Wand, links neben der Thüre, wenn man aus dem vorigen Zimmer in den Saal tritt, ungefähr in der Mitte ein Viehstück (eine Kuh), No. 31, „von *C. Kuntz*“ (siehe pag. 528.). Lebhafter, reiner Pinsel, scharfe Zeichnung.

Ein Stilleben, „von *Snyers*“ oder Snyders geb. zu Antwerpen 1579, † 1657, einer der stärksten Thier- und Früchtemaler. Obgleich in Darstellungen der vegetabilischen oder leblosen Natur von keiner Idealisirung gesprochen werden kann, — denn eine idealisirte gerupfte Taube oder idealisirte geräucherte Wurst wäre baarer Unsinn — obgleich also diese Sachen bloss mit dem Auge und mit der Hand gearbeitet sind und das eigentliche Genie daran keinen Antheil

hat, so ergötzen sie doch, wenn sie mit solcher täuschenden Wahrheit gemalt sind; man sehe die fetten Spargeln und anderes. Auch kann in dem Arrangement des Ganzen der Künstler wenigstens Geschmack, bisweilen sogar Laune entfalten.

Ein Chemist oder Alchymist am Studierpult, mit mancherlei, theils astronomisch-geometrischen, theils mysteriösen Attributen umgeben, No. 20, „von *Rembrandt*" (siehe oben Saal III.). Hier kann man Rembrandts Manier recht erkennen: auf Effekt hinarbeitend und durch originelle Beleuchtung wirklich den Zweck erreichend, von den dunkelsten Schatten auf einmal zum hellsten Licht überspringend, um Linearsperspektive sich wenig kümmernd, dagegen in der Luftperspective ganz gewandt, reich an Ideen, kühn in Führung des Pinsels, wie selten einer — dies alles bringt es mit sich, dass seine meisten Bilder einen ganz eigenen, oft magischen, Eindruck machen. Wir sehen sie gleichsam entstehen und es kommt uns vor, als müsse die Anlage häufig einem unentwirrbaren Chaos geglichen haben, welches aber dann theils durch die Kunst und Kraft des Meisters, theils nicht selten durch Experimentiren und glücklichen Zufall in Harmonie verwandelt worden sei. Bei den Portraits dagegen glauben wir, dass Rembrandt ein anderes, systematischeres Verfahren beobachtet habe. Jedenfalls werden in der Manipulation Wenige ihn nachahmen und sie taugt auch gewiss nur für Wenige.

Saal VII.

In diesem Saale die Kupferstichsammlung, aus 20,000 Stücken bestehend, von denen die Mehrzahl in

Schränken aufbewahrt, und ein kleiner Theil eingerahmt ist. Wir können auf eine Prüfung unmöglich eingehen, und schliessen hier unsere Kunstbetrachtungen über die Gallerie. Das Wichtigste, was wir in Mannheim im Gebiete der Malerei trafen, waren die Arbeiten von Götzenberger, in dessen Schule — wir können fast nicht daran zweifeln — dieser Stadt noch tüchtige Künstler erzogen werden dürften. Sie hat derselben vonnöthen; denn gegenwärtig wüssten wir ausser *Ludwig Deurer*, einem Schüler von Cornelius, der aber leider die Kunst an ein Amt vertauscht hat und vielleicht immer mehr sich von derselben entfernt, und ausser dem gewandten Portraitmaler *Friedmann* keine Künstler zu nennen, die eines verbreiteten Rufes genössen.

Noch über den *Kunstverein* ein paar Worte. Derselbe besteht schon seit Jahren und stellt als Zweck auf: „den Sinn für die bildende Kunst zu befördern, Künstler in ihren Bestrebungen aufzumuntern und, wenn es einst die Verhältnisse und Mittel erlauben, erprobte Talente zu unterstützen. Der Verein zählt gegenwärtig ungefähr 1150 Mitglieder; jedes Mitglied ist zu einem jährlichen Beitrag (Aktie) von wenigstens 5 fl. 24 kr. verpflichtet, kann aber auch mehr und so viel Akzien übernehmen, als es will. Der Verein hat also jedenfalls eine jährliche Einnahme von beiläufig 6000 fl., die wohl immer noch wachsen wird. Der Münchener Kunst-Verein, welcher jetzt über circa 23,000 fl. jährlich zu disponiren hat und eigentlich *die Mutter* der süddeutschen Vereine ist, musste mit so kleinen Kräften anfangen, dass in seinem Stiftungsjahr die Einnahmen von den Kosten der ersten Einrichtung aufgezehrt wurden und auch in den folgenden 3 — 5 Jahren nur

geringe Anschaffungen möglich waren. Es lässt sich daher erwarten, dass auch der Mannheimer Verein immer mehr gedeihe, und auf die künstlerische Ausbildung des Publikums wohlthätig wirke. Er möge namentlich auch bei der Auswahl der Vereinsgeschenke sehr sorgfältig sein. Ueberhaupt sollten alle Vereine darauf halten, dass die von ihnen ausgegebenen Blätter sowohl rücksichtlich des Motivs als der Bearbeitung wahre *Musterbilder* seien.

Der Verein steht mit jenen von Carlsruhe, Strassburg, Darmstadt und Mainz in Verbindung.

Die Kunstvereine haben überall die schöne Bestimmung, Kunst und Kunstsinn zu wecken und zu fördern. Nach unserm Dafürhalten sollten sie aber niemals stillstehen und *drei Stadien der Wirksamkeit* durchwandern. Im *ersten* machen sie das Land urbar, ziehen das Publikum zur Kunstliebhaberei hinan, und bringen ihm nach und nach ein gesundes Kunsturtheil bei. Sie unterstützen zugleich thätige, fähige Künstler durch Ankauf ihrer Arbeiten, die übrigens einen mässigen Preis selten werden übersteigen dürfen. Wenn jedoch der Verein ein Vierteljahrhundert zurückgelegt und jährlich etwa über 6 — 10,000 Gulden verfügt, so sollte er dann frisch und muthig in das *zweite* Stadium eintreten, wo er an seine Mitglieder und die Kunst höhere Forderungen stellte, den Gedanken, dürftigen Künstlern durch Ankauf von Bildern aufzuhelfen, aufgäbe und für diesen Zweck lieber eine Separatkasse errichtete, so dass nur *ausgezeichnete* Produkte der Skulptur oder Malerei angeschafft würden und der Verein seinen Ruhm darein setzte, nichts Mittelmässiges begünstigt zu haben. Reichte die Oekonomie jährlich auch nur für *ein paar* klassische Bilder hin, so wäre der

höhern Kunst damit wahrhaft gedient. Je objektiver, je entschlossener ein Verein hierin verfährt, je tiefer seine Einsicht in die Kunst, desto strebsamer, strenger gegen sich selbst wird auch der Künstler werden. Im *dritten* Stadium endlich sollte ein Verein hauptsächlich *monumentale* Kunst im Auge haben. Wie reich an Motiven für dieselbe wäre die deutsche Geschichte! Welche Ehre für einen Verein, wenn er *seiner Nation* bleibende Kunstdenkmäler stiftete! Doch wir sehen selbst ein, kaum wird irgend ein noch so breit basirter Verein dieses Stadium erreichen, ehe er wenigstens 40—50 Jahre gelebt hat.

Weitere wichtige öffentliche Kunstgegenstände in Mannheim konnten wir nicht entdecken. Somit scheiden wir.

Wer aber möchte den Rhein hinunterreisen, ohne vorher noch das schön gelegene Heidelberg besucht zu haben, wohin die Eisenbahn uns mit Schnelligkeit gelangen lässt. Auch der Kunstfreund findet dort etwelche Ausbeute.

HEIDELBERG.

Im Fache der *Baukunst* ist wohl eines der interessanteren Monumente das Haus *zum Ritter*, in mittelalterlichem Styl. Dann verdient besonders das *Schloss* nähere Besichtigung.

Selten ist einer mittelalterlichen Ruine die Ehre wiederfahren, bis in alle Details so oft abgezeichnet, gestochen und gemalt worden zu sein, wie dieser. Am vollständigsten hat sie Karl von Graimberg herausgegeben, der ihr fast sein ganzes Leben gewidmet. Die „malerische Reise nach Heidelberg“ von J. J. Meyer aus Zürich in 10 Blättern gr. Fol. ist auch sehr lobenswerth (kolorirt kommen sie auf 50 fl.), ebenso von ihm 10 kleinere Ansichten, der Preis beiläufig 6 fl. Sodann existiren mehrere *Beschreibungen* des Schlosses von A. Schreiber, von Dr. Engelmann, von Prof. Dr. Thom. Leger, letztere historisch sehr ausführlich; an sie halten wir uns in unsern historischen Angaben.

Ein durchgeführter, einheitlicher Baustyl fehlt an dem Schlosse. Wir finden Rundbogen-, Spitzbogen- und Horizontal-Styl an den verschiedenen Gebäude-Abtheilungen willkürlich angewendet. Es lässt sich dies auch leicht erklären, da dieselben in weit aus einander liegenden Perioden entstanden, und zudem ein Theil davon Festungszwecke erfüllen, ein an-

derer für Regierungsbedürfnisse und für Kirchen, wieder ein anderer als Wohnung für die residirenden Herren dienen musste. Die ehemaligen Festungsgebäude tragen den Charakter gewöhnlicher alter Burgruinen, wie wir sie im Odenwald und am Rhein so häufig finden; einige reichere Theile des eigentlichen Schlosses möchten in ihrem Styl mit den mittelalterlichen weltlichen Gebäuden zu Brüssel, Antwerpen u. s. w. zu vergleichen sein. Das Meiste aber ist so verstümmelt, dass eine durchgeführte Beschreibung sich schwer geben liesse, und überhaupt nehmen sich Ruinen besser *gemalt*, als schriftlich gezeichnet aus. Das Schloss imponirt durch seine *Massen* und dieser Eindruck wird noch durch seine tragische jetzige Gestaltung erhöht, so dass wir begreifen, wenn Viele für dasselbe enthusiasmirt werden. Manche dürfte auch seine reizend schöne Lage in eine so günstige Stimmung versetzen, dass ihnen am Schloss *alles* interessant erscheint.

Seine *erste* Entstehung fällt in das Jahr 1294. Damals herrschte Rudolf I., der Pfälzer, der gemeinsame Stammvater der älteren Hauptlinie des Hauses Wittelsbach oder des Hauses Pfalz, das heute noch in Bayern regiert. Im J. 1308 war dieser älteste Bau bewohnbar. — Ruprecht III., nachdem er (1400) zum deutschen König erwählt war, liess dann das Wohngebäude dem königlichen Hofstaat gemäss erweitern und die Reste seines Werkes heissen noch heute „der Rupprechtsbau." An den Mauern königliche Insignien in Stein. — Seine Nachfolger thaten wieder Vieles zur Frweiterung. Heinrich Otto, der Grossmüthige, der auf Friedrich II. († 1556) folgte, verschönerte das Schloss ebenfalls. Von ihm sagt Leger: „Mit dem herrlichsten Denkmal hat er die

Burg seiner Väter geschmückt, eine königliche Pfalz gegen Aufgang der Sonne erhebend, die reich an Skulpturen im Innern und Aeussern glänzte und den prächtigen Kaisersaal mit den mannigfaltigst zusammengeordneten Gemächern in reizender Einheit verband. Staunend stehst du jetzt vor seinen Trümmern und bewunderst die Herrlichkeit seiner grösstentheils noch stehenden Vorderseite."

Friedrich IV. Ludwig VI. Sohn, derselbe, der 1606 die Stadt Mannheim gründete, verschönerte wieder das Schloss. Er liess im J. 1601 die Rupprechtinische Kapelle niederreissen und an ihre Stelle ein neues Gebäude, dessen untere Räume zur Kapelle, die obern zur Wohnung des Fürsten und seiner Familie bestimmt wurden, aufführen; 1607 war es vollendet. »Zwei Giebel, bemerkt Leger, erhoben sich, wie heute noch, über einer jeden der Hauptseiten des Palastes. Allein der Styl des Gebäudes ist schlecht. Das Gemüth wird von keiner gelungenen Form, ja nicht einmal von der Grösse der Masse bewegt. Denn das Verhältniss der Theile ist gestört, die Einheit des Ganzen durch Verkröpfung der Glieder, durch übel angebrachte Zierrathen verwirrt. Der Meisel hat mühsam mit Hochmuth gearbeitet und sinnlos von der Natur sich entfernt, darum auch nur steife, angeklebte oder plumpe Werke hervorgebracht."— Im J. 1688 ward Stadt und Schloss Heidelberg von den Franzosen durch Capitulation genommen, das Schloss nachher mit Feuer und Pulver grossentheils zerstört, von den verbündeten Deutschen aber 1690 möglichst hergestellt. Im J. 1693 rückten die Franzosen mit verstärkter Macht ein, Heidelberg wurde nochmals genommen und diesmal schlimmer daselbst gehaust, das *Schloss aber vollends zertrümmert.*

Im Gebiete der Skulptur verdienen die, für jene frühere Zeit wacker gearbeiteten Statuen auf der Heidelberger-Brücke Erwähnung; sie sind von Verschaffelt (siehe Mannheim) verfertigt.

Im Fache der Malerei machen wir auf das Portrait von Dr. Martin Luther, im Tode gemalt von Lucas Kranach (s. pag. 240.), aufmerksam — ein des charakteristischen Ausdrucks wegen merkwürdiges Bildniss, im Besitz des Hrn. Buchhändlers Winter. Der Todte noch erscheint als der felsenfeste, unentwegliche Kämpfer.

Endlich findet der Freund alter Miniaturen auf der Universitäts-Bibliothek in Pergament-Manuscripten hübsche Ausbeute.

Damit verlassen wir das freundliche Heidelberg, Wem die Zeit es gut gestattet, dem möchten wir noch einen Ausflug nach *Schwetzingen* rathen, das durch seine schönen Gartenanlagen an Versailles erinnert. Die verschiedenen Monumente der Kunst darin gewähren ebenfalls einigen Genuss. In der *Moschee* z. B. bekommt man ein klares Bild von dem eigenthümlichen Styl der türkischen Bethäuser oder Kirchen. Die Grundform der Moscheen ist gewöhnlich viereckig, mit einer Kuppel geschlossen.

Dann finden sich hier viele Bildhauerarbeiten von *Verschaffelt* (s. par. 580): im Apollotempel, Apollo, die Leyer (mit der Linken!) spielend; vier Sphynxe; die Donau und der Rhein, kolossal; die vier Elemente; zwei Hirsche, von Hunden gejagt u. s. w. Vieles kräftig gemeisselt und mit Geschmack componirt. — Die *Stukkaturarbeit* in der Moschee, im Tempel der Botanik, im Badhause etc. rühren von *C. L. Pozzi* (siehe pag. 581) her.

Leider konnten wir uns bei allen diesen Gegenständen nicht näher aufhalten, denn unser geschätzte Verleger sagt uns in's Ohr, dass, da das Buch zu einem ansehnlichen Umfang angewachsen und der Mai zu Ende gehe, es jetzt gerade die rechte Zeit sei, mit demselben vor das Publikum zu treten.

Wir legen also für einmal die Feder nieder und hoffen, unsern Lesern im nächsten Frühjahr die Fortsetzung in die Hände geben zu können. Der Niederrhein bietet noch mehr Kunst-Stoff dar, als der Oberrhein.

Möge dieser erste Theil günstig aufgenommen werden, damit wir mit verdoppeltem Eifer den zweiten bearbeiten.

Berichtigungen.

pag.	13	Zeile 16	Lies : „wie bei der erstern — statt letztern.
»	22	» 3	„im Laufe der Zeiten“ — setze hinzu: ganz besonders das Fraumünster starke Veränderungen u. s. w.
»	42	» 3	L. 3 „Zu den ältesten“ — setze hinzu: vielleicht noch ursprünglichen Parthieen u. s. f.
»	48	» 29	Lies : überhaupt Blunschli - Sohn als etc.
»	91	» 33	Lies H. Keller geb. 1771 statt 1777.
»	93	» 20	Lies : einen Begriff von der tiefen Stufe, statt : einen tiefen Begriff von der Stufe.
»	95	» 27	Jos. Maurer † 1580 statt 1578.
»	105	» 3	H. Wuest † 1821 statt 1817.
»	113	» 13	Setze hinter componirt: “ — als Anführungszeichen.
»	188	» 14	Lies statt : scheint er uns scheint uns etc.
»	204	» 21	Lies statt pag. 132 : 123.
»	207	» 21	Vor Bl. 26 setze : Band XI.
»	234	» 34	Lies 228 statt 226.
»	243	» 14	Lies : auf uns, der Componist habe
»	281	» 4	Lies statt Lengersdorf : Leydensdorf.

pag.	282	Zeile	15	Lies Thiermaler statt Thiermalerei.
»	289	»	15	Statt : die wohl etwas lies : als die etwas ältern etc.
»	291	»	13	Statt : mit seinen zum Theil im Ganzen hübsch: lies: mit seinen, im hübsch u. s. f.
»	305	»	28	Lies : charakteristisch ; die etc.
»	309	»	9	statt erwähnen wir vorerst : erwähnen wir:
»	325	»	31	In der Note lies : Wir wissen.
»	336	»	14	Lies : das eine vor dem andern. —
»	372	»	9	Lies statt : Skulptur Skulpturen.
»	398	»	9	Lies Anachronismus.
»	401	»	6	Lies : statt Mappen — Wappen.
»	450	»	10	Lies: ohne grossen künstlerischen Werth.
»	467	»	31	Lies Truppen statt Tuppen.
»	469	»	9	» on non ne répond lies on ne répond.
»	511	»	2	Lies: wie in den Ornamentirungen.
»	515	»	6	» Koryphäen.
»	530	»	11	» Schulden statt Schuldner.
»	533	»	12	» die Alten statt die alten.
»	540	»	32	» um welchen.
»	556	»	28	» pag 542
»	568	»	5	» Gesichter, die keken.
»	568	»	19	» ein Mann.
»	575	»	11	» pag. 394 u.
»	588	»	1	» tiefe innere.
»	601	»	19	» dieses Bildes

Date Loaned

Füssli, W
Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein...1846

YE82
F955
(v.1)

DATE	

The Library
Union Theological Seminary
Broadway at 120th Street
New York 27, N. Y.

BUREAU CAT. NO. 1173L

Digitized by Google

Digitized by Google